

لوحة أرنولفيني وزوجته للفنان ڤان إيك - المتحف الوطني البريطاني في لندن

بدأ في عصر النهضة وشهد طرق تكييف الضوء والظل في رسم المنظور

الإسقاط الفني للتصوير الزيتي.. الرينيسانس أنموذجا

إن الوريث الوفي للفن الإغريقي القديم هو فن عصر النهضة، فبينما كان الاتجاه الفني الجديد يسير في طريق التطور والنمو بشمال أوروبا، حيث كان الفن القوطي منتشرا بها منذ أزمنة بعيدة، ظهر في إيطاليا تجديد عميق وجذري لمقومات الفن إذ لم يعد النظر إلى الطبيعة قاصرا على الأحلام فقط، بل تعداه إلى أبعد من ذلك، حيث النهل من خصائص الكلاسيكية القديم (الإغريقية والرومانية) التي تمتد جذورها إلى فنون الشرق القديمة، كالآشورية والبابلية والسومرية والمصرية، هذه الفنون الرفيعة ذات الأسس الفنية الممتعة من رسم وعمارة ورسم ونحت وخزف وفسيفساء وغيرها، فعليها أخذت الانطلاقة الجديدة في أوروبا طابع اليقظة بإحياء الفنون القديمة من جديد، وكان من نتاج ذلك ظهور الولادة الجديدة التي سميت بالنهضة.

د. بسمة سيف
أكاديمية وناقدة - مصر

لقد كان عصر النهضة بحق عصر تطوير الفنون وانطلاق الفنان ذي الشخصية الخلاقة نحو واقعية جديدة في تصوير الطبيعة وما تحويه من عناصر وأشكال تتصدرها الشخصية الإنسانية رغم الاهتمام بالجانب الديني، واستطاع الفنان أن يدخل الطبيعة من أوسع أبوابها، فتميزت فنون النهضة في الشمال بمنطقية أكثر دقة من واقعية الجنوب إذ ارتبطت أعمال الفنانين الشماليين في عصر النهضة بتقاليد الفن القوطي التي بقيت آثارها في المخطوطات المصورة وفي زخرفة الكاتدرائيات، وهذا يوضح شدة ارتباط فنان عصر النهضة بالبيئة واهتمامه بإبراز التفاصيل في أعماله الفنية، كما شهد عصر النهضة تطورا مهما في رسم المنظور، وفي تكييف الضوء والظل، فحل محل الضوء الناصع المطلق الذي كان يشيع في لوحات العصور الوسطى.

عندما درس المسار الأساسي لفن التصوير الغربي تبين حدوث أمر بالغ الأهمية مع بداية عصر النهضة، فقبل العام 1425 تقريبا كانت معظم اللوحات شبيهة بالمنمنمات أو بالرسوم التخطيطية، لكن بعض لوحات الفترة التالية أخذت واقعية شبه فوتوغرافية تكشف عن ثلاثية في الأبعاد وعن حضور وشخصية وعمق نفسي كانت غائبة في الأعمال الفنية السابقة، فلأول مرة توجد صور أشخاص تشبهنا حقا، فما الذي حدث إذن؟ في محاولته لشرح نشأة ذلك الفن الجديد اللافت للانتباه أو ما عرف بالاسم الشائع «آرزنوفا» قدم الفنان المعاصر الذائع الصيت هوكني نظرية جريئة ومتناقضة، فقد ادعى أن لوحات عصر النهضة تبدو واقعية أي تحمل ما يسميه «المظهر البصري» – لأن الفنانين استعملوا عدسات ومرايا لإسقاط الصور على القماش أو ما شابه ذلك ثم خطوا رسومهم ولونوها فوق هذا الإسقاط.

ومن المعروف أن بعض فناني القرنين الثامن عشر والتاسع عشر استعملوا صورا مسقطة على القماش ثم رسموها لاحقا، لكن نظرية هوكني ترجع هذه الطريقة إلى ما قبل ذلك بنحو مائتين وخمسين سنة. وقد كانت هذه التجهيزات الضوئية والطرق الملازمة لها مهمة جدا لنظرية هوكني إلى حد قوله إن تاريخ الفن مرتبط بشكل وثيق الصلة منذ ذلك الوقت بتاريخ البصريات نفسها.

ووفقا لما يقوله هوكني، فقد استعمل بعض الفنانين منذ العام 1425 حجرة مظلمة، والحجرة المظلمة ذات العدسة هي الشكل البدائي لآلة التصوير الحديثة لكن من دون فيلم، وهي تتألف من عدسة مجمعة (لامة) تسقط صورة حقيقية مقلوبة لمشهد على شاشة (وتدعى الصورة المعروضة «حقيقية» لأن الضوء يسقط فعلا على الشاشة كما هي الحال في الصورة التي تسقط على فيلم آلة التصوير، أما الصورة التخيلية فتحدث فقط عندما يبدو الضوء صادرا عن الصورة، على غرار صورة الوجه في المرآة مثلا. يقول ستورك: حسب نظرية ذاع صيتها في تاريخ الفن فقد بلغ فنانو القرن الخامس عشر مستوى جديدا من الواقعية بمساعدة العدسات والمرايا، لكن اكتشافات حديثة أثارت الشكوك حول ذلك).

استعمل بعض الفنانين منذ العام 1425 حجرة مظلمة، والحجرة المظلمة ذات العدسة هي الشكل البدائي لآلة التصوير الحديثة لكن من دون فيلم

ونظرا للعديد من الأسباب التاريخية والثقافية تصور هوكني آلة تصوير بدائية لا تستند إلى عدسة بل إلى مرآة مقعرة (ينحني سطحها نحو الداخل مثل مرآة الحلاقة) يمكن بها إسقاط صورة على توال قماش أو لوح خشبي أيضا. وبهذه الكيفية يضيء الفنان موضوعه بضوء الشمس، ويوجه المرآة إلى الموضوع لإسقاط صورة حقيقية مقلوبة على القماش أو لوح الخشب. وهكذا سيكون بوسع الفنان إما رسم الخطوط المحيطة للصورة ثم وضع الألوان عليها أو تلوين الصورة مباشرة، وذلك على الرغم من إقرار هوكني بالصعوبة البالغة للرسم تحت الصور المسقطة.

إن هذا النوع من آلات التصوير المعتمدة على المرايا بسيط بمقاييس عصرنا؛ غير أنه يمثل المنظومة البصرية الأكثر تعقيدا في عصر فان إيك، فهي تتطلب دقة عالية في شكل المرآة وفي وضعها، كما أنها تستدعي إضاءة أكثر من أي منظومة بصرية أخرى. ولم يُعثر على أي إشارة من علماء أو فنانين أو من يرعون الفنون أو رجال الدين أو صناع المرايا إلى شخص شاهد صورة جسم مضاء مسقط على شاشة بواسطة مرآة أو عدسة. ونظرا لوجود كم كبير من الوثائق الباقية عن جميع طرق المنظومات البصرية الأخرى وعن الأدوات الميكانيكية للرسم فإنه يصعب تفسير غياب الدليل على وجود جهاز الإسقاط الذي تصوره هوكني.

لقد فحصت ثلاث خواص تقانية أساسية لجهاز الإسقاط المستند إلى المرآة المقعرة الذي اقترحه هوكني.الأولى هي البُعد البؤري: حيث تعكس المرآة المقعرة أشعة الضوء المتوازية وبحيث تتلاقى فيما يعرف بالبؤرة، وحيث تدعى المسافة



رسم أبعاد صورة الكاردينال

بين المرآة والبؤرة البُعد البؤري. وتُعرِّف المعادلة الرياضية (معادلة المرآة) المسافات بين الجسم والمرآة وسطح الإسقاط بحيث نحصل على صورة واضحة للجسم على هذا السطح. وفي المقابل، تحدد هذه المسافات طول الصورة المسقطة. فعلى سبيل المثال، يختار المصور عدسة مقرِّبة لتصوير لاعب كرة قدم ليجعل صورته أكبر ويستعمل عدسة عريضة الزاوية، أو ما يسمى عدسة «عين السمكة»، ليصور المتفرجين في الملعب. وتتعلق الخاصة الثانية بما يسمى وضوح الصورة المعروضة التي تعتمد على البعد البؤري وعلى مدى صقل سطح المرآة. أما الخاصة الثالثة فهي المنظور الهندسي، كما تتبع الصورة المسقطة قوانين المنظور بشكل مشابه لحالة الصورة الفوتوغرافية.

العين تسمع والأذن ترى

تعد لوحة ڤان إيك «جيوڤاني أرنولفيني وزوجته» المرسومة في العام 1434 (وهي إحدى الروائع الأولى لعصر النهضة في شمال أوروبا) ركيزة أساسية في نظرية هوكني. ويمكن قول الكثير عن الرمزية والمعنى في هذه اللوحة الرائعة، بيد أنه ركز انتباهه على بضعة سنتيمترات مربعة في وسطها. وفي حين أن مؤرخي الفن سيتناقشون كيف تنم روعة الثريا عن الثروة والمقام الرفيع لرجل الأعمال الإيطالي الذي كان في زيارة لهولندا، فإنه بين كيف تكشف هذه الثريا الكثير عن المنظور الهندسي وأيضا عن الإسقاطات الفنية.

لقد نبهنا مؤرخو الفن بحق إلى عدم أخذ لوحة «أرنولفيني» أو غيرها من ذلك العهد بواقعية مفرطة، لكن إذا أردنا الحكم على نظرية الإسقاط فيجب علينا الافتراض مع هوكني أن اللوحة تستند إلى نسخة دقيقة من الصورة المسقطة.

دعونا ننظر أولا إلى المرآة المحدبة التي ربما تعد أشهر المرايا المستعملة في الفنون. فمن الشائع اليوم وجود هذه المرايا في المخازن أو عند تقاطعات الطرق والميادين العامة وغيرها، ورغم أنها ذات رؤية محدودة فإنها توفر مجالا أعرض للرؤية. وعلى العكس من المرايا المقعرة، تنتج المرايا المحدبة صورا تخيلية ومعتدلة أصغر من الجسم الأصلي لكن لا يمكن إسقاطها على شاشة أو توال أو لوح خشبي. لكن هوكني يخمن أنه يمكن تفضيض أي قلب وتدوير المرآة المحدبة بحيث تستعمل كمرآة إسقاط مقعَّرة، ويقول: إذا عُكس الوضع ودوِّرت المرآة فسيكون ذلك كل ما تحتاج إليه للحصول على صورة دقيقة وطبيعية المظهر.

ولفحص هذه الفرضية جرى حساب البعد البؤري للمرآة المفترض استعمالها للإسقاط والبعد البؤري للمرآة المقعرة الناشئة عن تدوير المرآة المحدبة، ثم المقارنة بين هذين البعدين البؤريين فوجد أن البعد البؤري لمرآة الإسقاط 61 ± 8سم، ويأتي الشك في النتيجة من عدم المعرفة الدقيقة بأحجام الأجسام ومواضعها في الغرفة. ويبلغ البعد البؤري للمرآة المقعرة الناتجة من تدوير المرآة المحدبة 18 ± 4 سم. ويختلف البعد البؤري لهذه المرآة المقلوبة عن البعد البؤري لمرآة الإسقاط المفترضة بنحو 43 سم، وهكذا لا يمكن استعمال المرآة المحدبة المدورة كمرآة إسقاط لمجمل اللوحة.

بدراسة مقولة هوكني التي تنص على أنه من الممكن فض مرآة محدبة في لوحة ڤان إيك «صورة أرنولفيني» ثم قلبها واستعمالها كمرآة إسقاط مقعرة، خُمِّنت في البداية أحجام الأجسام ومواضعها في الغرفة. ثم استعملت قواعد البصريات الهندسية لتحديد موضع مرآة الإسقاط والحامل اللذين يعطيان أحجام الأجسام التي نجدها في لوحة ڤان إيك. وأخيرا، طبقت معادلة المرآة لإيجاد البعد البؤري لمرآة الإسقاط، وقد أعطت نتائجها بعدا بؤريا يقارب 61 سم. لذا، لا يمكن أن تكون المرآة المحدبة في اللوحة قد استعملت بالمقلوب كمرآة إسقاط مقعرة. وقد بينت تجارب أخرى أن الإضاءة غير المباشرة لغرفة أرنولفيني كانت خافتة بحيث لا يمكن إسقاط صورة تخطيطية، وأن أي صورة مسقطة ستكون إضافة إلى ذلك ضبابية بحيث لا تعطي تفاصيل دقيقة. وإذا كانت المرآة المحدبة في لوحة ڤان إيك قد انقلبت ودورت بهدف الإسقاط فسيبلغ قطر البقعة الدنيا فيها (وهي أصغر بقعة ضوئية على الشاشة ناتجة من نقطة من الموضوع) نحو 1 سم، وهو قطر يتجاوز بكثير التفاصيل الدقيقة الموجودة في اللوحة. ولإيجاد البعد البؤري لمرآة ڤان إيك استعملت طريقة حاسوبية استطاعت تحديد نصف قطر تقوس المرآة اللازم لإرجاع الصورة المرسومة إلى حالتها السوية، أي بحيث تبدو حزم الضوء ومقابض الأبواب مستقيمة. فتبين أن نصف قطر التقوس الناتج من هذه الطريقة في البعد البؤري للمرآة في اللوحة يبلغ نحو 18 سم.

إن صنع مرآة حسب المواصفات المطلوبة تقتطع من كرة زجاج منفوخ أمر يتجاوز مقدرة حرفيي عصر النهضة. حيث يساوي قطر الكرة أربع مرات البعد البؤري للمرآة المقعرة المقتطعة منه. وهكذا يحتاج للحصول على بعد بؤري للإسقاط ما يساوي 61 سم، أي إلى كرة زجاجية يساوي قطرها 4.2 متر. وإضافة إلى ذلك سيعطي مقطع من الكرة صورة ضبابية لكل نقطة من الغرفة التي يظهر أرنولفيني فيها، حيث تقابل كل نقطة بلطخة على ركيزة اللوحة. وقد حُسب أن حجم اللطخة سيبلغ عدة مرات حجم التفصيلات الدقيقة للوحة، وهكذا ستقلل التشوهات التي في الكرة من وضوح الصورة. إضافة إلى ذلك، كان على حرفيي عصر النهضة مواجهة تحديات تقانية كبيرة في تفضيض مرآة مقعرة وتشميعها، وهذا ما يتطلب وضع القار على السطح الخارجي للزجاج. وبحسب علمي لا توجد أي مرآة مقعرة مصنوعة من انعكاس كرة زجاجية في أحد المتاحف، ولا يوجد دليل موثق عن صنع مرايا مقعرة انطلاقا من كرات زجاجية منفوخة.

وللحسابات المتعلقة بالبعد البؤري غير المحتمل لمرآة الإسقاط المزعومة نتيجة أخرى أكثر تضييقا على نظرية هوكني. فإذا أقررنا بعدم إمكان الحصول على مرايا كروية من الزجاج المنفوخ بأحجام كبيرة فإن الاحتمال الوحيد الذي يبقى لدينا هو استعمال مرايا معدنية مصقولة صغيرة الحجم، وقد كانت معروفة قبل القرن الخامس عشر، لكن هذه المرايا تركز الضوء بشكل سيئ. لقد حُسبت وتحققت تجريبيا من وجوب تسليط أشعة الشمس المباشرة لإعطاء صورة واضحة على ركيزة اللوحة باستعمال هذه المرايا وبهذه الأبعاد البؤرية. ومن الصعب التوفيق بين هذا الشرط والإضاءة الداخلية غير المباشرة في هذه اللوحة وفي الكثير من لوحات عصر النهضة المبكر التي يشير هوكني إليها كدليل على صحة نظريته.

من منظور آخر مختلف يلقي دليل آخر الشكوك على الاقتراح الذي مفاده أن ڤان إيك رسم

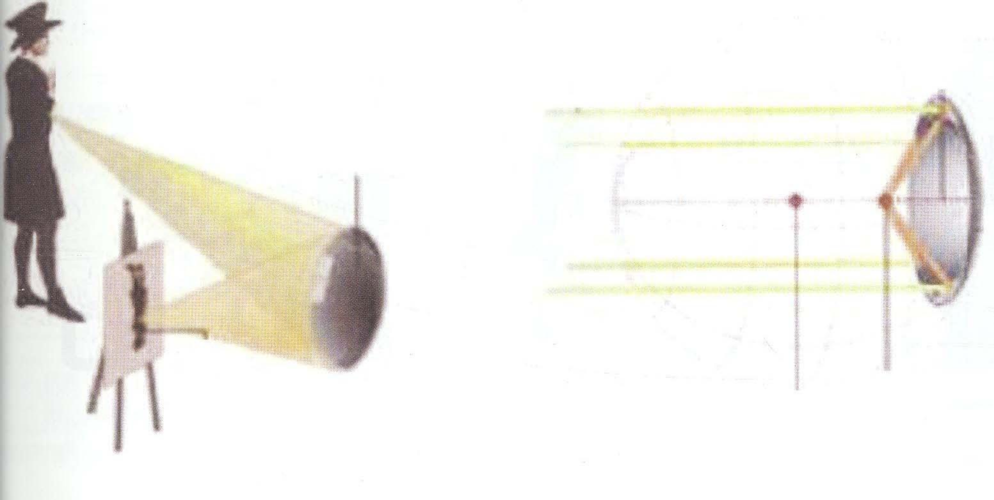
تعد لوحة ڤان إيك «جيوڤاني أرنولفيني وزوجته» المرسومة في العام 1434 (وهي إحدى الروائع الأولى لعصر النهضة في شمال أوروبا) ركيزة أساسية في نظرية هوكني

صورة أرنولفيني بإسقاطها على لوح من خشب السنديان. حيث اتبعت الصورة المسقطة قوانين المنظور، لكن خطوط المنظور على الأرض وعلى إطار النافذة والعناصر الأخرى في اللوحة لا تتلاقى عند نقطة التلاشي كما يجب أن تكون عليه. إضافة إلى ذلك، تكشف طريقة تدعى المسح الانعكاسي باستعمال الأشعة تحت الحمراء عن وجود رسم تحتي (أي رسم أولي باستعمال الألوان الزيتية وليس باستعمال قلم الرصاص)، وعن تصحيحات عديدة في مجمل اللوحة تقريبا خصوصا في مناطق يدي وقدمي ورأس أرنولفيني، وهذا لايتوافق مع مخطط الصورة المسقطة. ولا يوجد رسم تحتي للثُريا الرائعة. ولربما رسمت هذه المنطقة الصعبة تحت الإسقاط في خارج الغرفة، حيث أضيئت الثريا بأشعة الشمس. ووفقا لقول هوكني «تتبعت الثريا المنظور تماما» انطلاقا من كونها قد رسمت بوساطة الإسقاط، فإذا كان من المؤكد أن الصورة تبدو متوافقة مع المنظور، فهل هي حقا كذلك؟

الحاسوب البصري يكشف حقيقة اللوحة

كبداية لدراسة هذا الأمر، رسمت الخطوط التي تربط الأفرع المقابلة على جميع أذرع الثريا المرسومة ثم مددتها بحيث تتلاقى، وتنص قوانين المنظور الهندسي على أنه في مسقط المرآة المقعرة لثريا متناظرة على ركيزة اللوحة يجب أن تتلاقى الخطوط المتوازية في نقطة التلاشي كما تتلاقى قضبان السكة الحديدية في الأفق ضمن صورة فوتوغرافية، لكن الخطوط التي رسمت لثريا ڤان إيك تنطلق في جميع الاتجاهات، وهي لا تظهر أي نقطة تلاش متوافقة مع الثريا، ولا تنفي هذه النتائج استخدام صورة مسقطة، فربما كانت الثريا نفسها غير متناظرة، ولكن ما خطوط عدم تناظر الثريا المستعملة في لوحة ڤان إيك؟

للإجابة عن هذا السؤال قام كريمينيسي باستعمال خوارزميات حاسوبية بصرية جديدة ودقيقة لتصحيح المنظور في كل ذراع من الثريا، ثم وضع الصور المصححة بعضها فوق بعض، حيث يدل أي فرق بين الأذرع المصححة على أن المنظور على الحيد اللازم إدخاله لتعديل الثريا وبحيث تصبح متوافقة مع نظرية المنظور. لقد وجد أن بعض الأقسام تكون منتظمة بشكل جيد، في حين يبقى معظم الأذرع متباعدا عن مواضعه المفترضة بمسافة تصل إلى عشرة سنتيمترات تقريبا، ويعتقد معظم المختصين أن معظم الأذرع المصنوعة من خلائط النحاس في أوروبا كانت تصب انطلاقا من قالب واحد في عصر ڤان إيك، وأن التزيينات لم تكن ملحومة أو مبرشمة على الذراع نفسها، لذا يجب أن يكون لجميع الأذرع الشكل نفسه. وقد تثبت كريمينيسي من التناظر العالي لهذه الثريا من خلال تطبيق التحليل المنظوري على إسقاط



هكذا تعمل مرآة الإسقاط

حقيقي (صورة فوتوغرافية) لقالب ثريا رباعية الأذرع من القرن الخامس عشر، ولاحظ أن الأذرع المصححة المنظور تتوافق تماما مع الصورة المسقطة بحيث لايتجاوز الفرق الأعظم بين الأذرع مليمترا واحدا. وقد بينت اختبارات المنظور للعديد من الثريات الضخمة في المتاحف الملكية للفن والتاريخ في بروكسل أنها أكثر تناظرا بكثير مما تستدعيه نظرية هوكني في الإسقاط من ثريا أرنولفيني. وخلف نظرية الإسقاط يكمن الاعتقاد أنه لم يكن بوسع ڤان إيك الوصول إلى هذا المستوى من دقة المنظور بالعين وحدها من دون مساعدة الأجهزة البصرية، لكن ما مستوى دقة المنظور الذي يمكن الوصول إليه بالعين المجردة؟ لقد طلب كريمينيسي من الفنان البريطاني وليامز رسم عدة ثريات معقدة التركيب من دون استخدام صورة أو جهاز ضوئي أو تراكيب منظورية، وأظهر تحليل كريمينيسي لرسومه أن المنظور كان ممتازا، بل إنه أفضل من منظور ثريا أرنولفيني، وهذا برهن على أن الفنان المتمكن لا يحتاج إلى إسقاطات للحصول على منظور جيد.

بعد ذلك جرى تحليل صورة رسمها ڤان إيك للكاردينال نيكولو ألبركاتي. نفذ الفنان في البداية رسما في ثلاثة أيام في العام 1431، ورُسمت هذه اللوحة بطريقة قلم الفضة التي يرسم فيها القلم على ورق معد خصيصا لإعطاء صورة واضحة، فالرسم هو بجلاء دراسة أولية للتحضير لعمل نهائي، وفي السنة التالية رسم الفنان نسخة أكبر من الصورة مستعملا الألوان الزيتية ولوح خشب، وهذا ما اقتضى نسخ الصورة وتكبيرها من سطح مستو إلى آخر.

قال فالكو (مساعد هوكني) إن ڤان إيك استعمل جهاز إسقاط ضوئيا في رسمه للوحة الزيتية، وهو جهاز إسقاط نافذ بدائي يتألف من حاملين توضع على أحدهما اللوحة المرسومة بقلم الفضة ويسلط عليها ضوء قوي (من المفترض أن يكون ضوء الشمس) والحامل الآخر لوح خشب موضوع في الظل (داخل أو تحت خيمة مثلا). وهكذا ستسقط مرآة مقعرة صورة حقيقية مقلوبة للوحة المرسومة بقلم الفضة على لوح الخشب الذي يريد ڤان إيك الرسم عليه، واستند هوكني وفالكو في تنفيذهما إلى خاصتين للوجه وما التماثل التام للأشكال (إذا وضعت بالمقياس نفسه) ووجود فارق طفيف في بعض مناطق الصورة وبخاصة عند الأذن. لقد انزاحت الأذن نحو 30 درجة تجاه اليمين في اللوحة الزيتية، وكانت أيضا أكبر بنحو 30 في المائة (إضافة إلى التكبير الحاصل في اللوحة الزيتية البالغ 40 في المائة). ويعلل هوكني وفالكو هذا الانزياح برسم ڤان إيك لقسم من الصورة مسقطة من جهاز الإسقاط ثم تحريكه بشكل عرضي اللوحة المرسومة بقلم الفضة أو تحريك اللوحة الزيتية أو المرآة ومتابعة رسم ما تبقى من الصورة مع الإبقاء على الانزياح.

لكن هناك تعليلا لهذه المشكلة، فإذا كان ڤان إيك قد حرك التموضع شيئا ما في أثناء عمله فمن المؤكد أنه سيلاحظ عدم التوافق بين الصورة المسقطة المزاحة والخطوط التي رسمها سابقا على ركيزة اللوحة، وقد نسخت اللوحة المرسومة بقلم الفضة باستعمال جهاز إسقاط مبسط مصنوع من مرآة دائرية وإضاءة شمسية مباشرة، وعندما حركت جهاز الإسقاط عنوة لاحظت حدوث خلل واضح في الرسم، لذلك من غير المحتمل أن ڤان إيك لم يلحظ هذا الانزياح وهو الذي عمل بجد على هذه التجربة الفنية المهمة.

وفق نظرية هوكني نسخ ڤان إيك دراسة مرسومة بقلم الفضة للكاردينال ألبركاتي بوساطة جهاز إسقاط، وهو جهاز بدائي يُسقط صورة من سطح مستو على سطح مستوى آخر، حيث توضع اللوحة المرسومة بقلم الفضة (في يسار الشكل التخطيطي) على حامل وتضاء بأشعة ضوئية قوية كضوء الشمس، ويوضع لوح الخشب على الحامل الآخر في الظل (في يمين الشكل التخطيطي) بحيث إن الصورة المقلوبة والباهتة المسقطة بوساطة



نقطة التلاشي واضحة في صورة الحاسوب ومختفية في لوحة فان إيك

المرآة المقعرة تكون مرئية ثم يخط ڤان إيك بقلم الرصاص حدود الصورة ثم يرسمها لاحقا.
عند اختزال أحجام الصورة الزيتية لألبركاتي بنحو 40 في المائة ومقارنتها بالدراسة المرسومة بقلم الفضة تطابقت المسافات إلى نحو 1 ملم، وهذا ما يبين وثوقية النسخ. ورغم ذلك، تظهر الأذن في اللوحة الزيتية انزياحا نحو اليمين وتضخما إضافيا بنحو 30 في المائة. وقد قال هوكني أن ڤان إيك حرك اللوحة الزيتية أو المرآة عَرَضا ثم تابع رسم الصورة المزاحة. ويعتقد أنه من غير المحتمل غياب ملاحظة هذا الانزياح عن ڤان إيك، وهناك احتمال استعمال أداة مساعدة مثل الفرجار أو دائرة الاختزال، وهي زوج من القضبان المتقاطعة التي تدور حول نقطة مختلفة عن نقطة المحور لتكبير الرسم (لاستعمال دائرة الاختزال وضع الفنان قضيبي الأداة على الرسم الأصلي ثم قلب الجهاز رأسا على عقب لتعليم المسافة بمقياس التكبير على النسخة).

دراسة التشريح أعطت التفسير المريح

استعمل تايلور (من جامعة أوريكون الأمريكية) دائرة الاختزال لنسخ اللوحة المرسومة بقلم الفضة لألبركاتي، فعندما مُسحت النسخة بجهاز الماسح الضوئي (سكانر) وقورنت مع الرسم الأصلي ظهر توافق جيد بينهما باستثناء منطقة الأذن، لذا فإنه بوسع دائرة الاختزال أن تقدم تفسيرا للانزياح والتعرض الإضافي للأذن، فقد بدأ ڤان إيك نسخ الجانب الأيسر من الوجه باستعمال أداة لتعليم الفواصل بين الفم وطرف الأنف، ثم ما بين العينين.. الخ، لكن لدائرة الاختزال انفراجة محدودة ولم يمكن لڤان إيك فتحها أكثر لتعليم المسافة بين الذقن والأذن، لذلك أزاحها تقديريا نحو جانب الرأس المجاور للأذن ثم بدأ بالنسخ من جديد، وهذا ما أزاح الأذن بالنسبة إلى جانب الوجه المرسوم سابقا.
من الممكن أن تكون اللوحة المرسومة بقلم الفضة قد نُسخت باستعمال طريقة أبسط بكثير من ذلك، مثل الفرجار أو دائرة الاختزال (وهي عبارة عن زوج من القضبان المتقاطعة التي تدور حول نقطة مختلفة عن محورهما). حيث يضع الفنان طرفي القضيبين على جانب الرسم الأصلي ثم يقلب الأداة رأسا على عقب بحيث يعلم المسافة التي يريد تكبير النسخة بها أو تصغيرها، وقد طلب إلى تايلور صنع دائرة اختزال واستعمالها في نسخ وتكبير لوحة ألبركاتي المرسومة بقلم الفضة، وكانت الدقة التي حصل عليها عالية (تقل عن مليمتر واحد عبر مجمل الصورة)، لكن الغريب في الأمر أن موضع الأذن منزاح بعض الشيء، ربما لأنه بدأ بالعمل من أسفل اليسار ولأن فرجة الأداة لم تكن كافية للوصول إلى الأذن.
إذا كان جميع ما سبق يبعث على الاعتقاد أن ڤان إيك لم يستعمل أجهزة ضوئية في أثناء تنفيذه للأعمال الفنية يبقى لدينا السؤال: ما دواعي ازدياد الواقعية في لوحات عصر النهضة ابتداء من العام 1425 والذي يعد ڤان إيك أفضل من يمثلها؟ هناك جملة من الأسباب، بعضها تقاني وبعضها ثقافي وفني، وربما كان هناك أيضا سبب بصري. لقد كان استعمال التصوير الزيتي في عصر النهضة المبكر، خصوصا أنه غالبا ما يدعى ڤان إيك «أبو التصوير الزيتي». في التصوير المسطح لطريقة التمبرا وهي طريقة قديمة للرسم تمزج فيها الأصباغ بالبيض والغراء، إذ في العصور الوسطى كان من شبه المستحيل الحصول على تدريج الألوان الذي يعطي الانطباع بالأبعاد الثلاثة، وفي المقابل سمحت الألوان الزيتية بالحصول على تدرجات لونية مستمرة، إضافة إلى ظهور طرق جديدة في تراكيب الألوان وفي تلميعها، وأيضا إلى مجال أعرض من الألوان بما فيها كثير من الألوان الأكثر حيوية، لكن ربما تكمن الخاصة الأكثر أهمية للألوان الزيتية في بطء جفافها مقارنة بالألوان التي سبقتها، وهذا ما سمح للفنان بإضافة مسحات لاحقة والعمل على لوحته فترات طويلة تصل إلى أشهر أو سنوات.
في ذلك الوقت اخترع فنانون إيطاليون المنظور الخطي الذي يستند إلى خط أفقي ونقطة تلاشٍ وخطوط عمودية، أو أشعة مرئية تقود عين المشاهد نحو نقطة التلاشي، وأعطت هذه المنظومة الرياضية البحتة الإيحاء بالفضاء والمسافة على سطح مستو وسمحت للفنانين بوصف المشاهد على نحو أكثر طبيعية من قبل. وثمة تجديد تقاني آخر حدث في تلك الفترة هو أن الفنانين درسوا تشريح الجثث لأول مرة وطوروا فهما أفضل للعضلات وللهيكل العظمي، وقد تضافرت عوامل ثقافية عديدة تمهيدا لذلك الفن الجديد أيضا. فقد أفرز عصر النهضة اضمحلال سلطة الكنيسة وظهور المثاليات التقليدية التي تضع الإنسان في محور الزمان والمكان، وقد كان تزايد الأثرياء عاملا مهما أيضا، فقد كان على فناني عصر النهضة تمثيل شخص معين وممتلكاته، فإذا لم تكن لوحة أرنولفيني شبيهة به أو مرضية لغروره فربما لن يجزل هذا الثري عطيته للفنان.
واقترح تيلر سببا لنشوء الواقعية، وهو سبب مغاير تماما لما قدمه هوكني فيقول: إنه استعمال النظارات الذي ازداد شيوعا في بداية عصر النهضة، فالفنانون الذين احتاجوا إلى النظارات (والذين استعملوها) كان بإمكانهم الحصول على رؤية أكثر وضوحا لتفاصيل لوحاتهم. لهذا السبب نرى في لوحة السيدة العذراء والقديس ڤان در بايله (المرسومة في العام 1436) شخصا يمسك نظارة بيده. وانطلاقا من البقعة اللامعة الصادرة عن عدسة النظارات استنتج أن العدسات مجمعة، وهذا يساعد الفنان تمديد البصر على الرؤية عن كثب بشكل أكثر دقة. لقد صرح هوكني مازحا بأن الفن الغربي «وضع نظارات» لأول مرة في فجر عصر النهضة، ولربما كان في مزاحه هذا من الحقيقة أكثر بكثير مما يعتقد.

حقق في لوحاته التشكيلية المعادلة الصعبة لهويته وذاته المتفردة

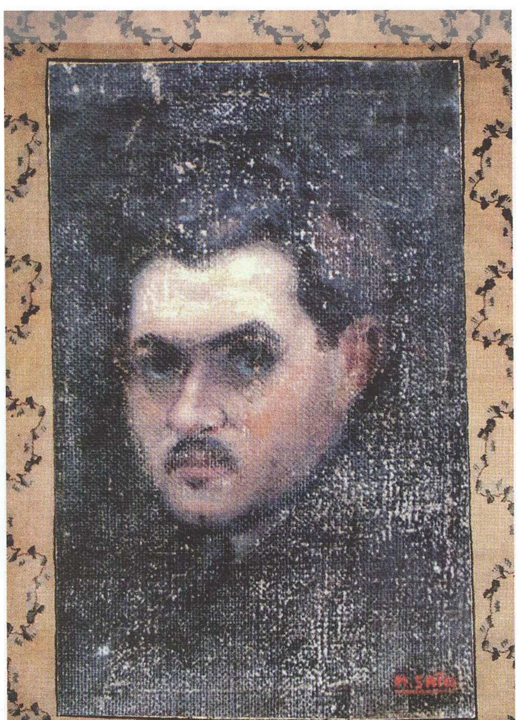
محمود سعيد.. رائد فن التصوير والرسم الحديث

أنا مع ضرورة عمل معارض للفنانين الرواد وإعادة عرض أعمالهم بصفة مستمرة، ومع الفنانين الذين يعيدون عرض أعمالهم إشارة إلى الجذور الفنية وتلك البدايات لنجوم الحركة التشكيلية حتى يتبين الشباب المتسرعون الذين يريدون الوصول قفزا دونما أساس ودونما أن يحققوا تمكنا من أدواتهم قبل أن يبدعوا - بالتجارب والممارسات- فنا يؤكد توجهاتهم وتتضح منه شخصيتهم. لذا أنا مع هؤلاء الفنانين الذين يقدمون اسكتشاتهم وخطوطهم الأولى حتى نقول للشباب إن هذه الأعمال قادمة من واقع ممارسة فنية، وإن فنان اليوم هو محصلة هذه الأعمال التي تعني نتاج تجربته، وهذا يحقق تواصل الأجيال ويحدد ملامح الحركة التشكيلية بلا إسفاف أو خروج وبلا ضياع فيما أراده البعض لتخريب الساحة التشكيلية وما أطلقه البعض عملا مركبا أو تقليدا لحركات الرفض التي انتهت وكانت وقتية ولظروف حروب وتغيرات اجتماعية فكانت أعمالا تمثل نفايات واعتمادا على عناصر مآلها المكان القادمة منه.. إن دعوتي هذه هدفها هو الحفاظ على الفن والفنانين وحماية الحركة التشكيلية.

د. إيمان مسعود
أكاديمية وناقدة - مصر

لا شك في أنه يجب على معارضنا أن تقدم محصلة الفنان النجم الذي تتجه إليه الأنظار ويجد فيه شباب الفنانين قدوة ليقرأوا أعماله ويثقفوا بها طريقهم وحتى لا نرى هؤلاء البعض وهو مازال يحبو في طريق الفن بالكليات قفزات على الأعمال العالمية وفنانيها ويتصورون أنهم بهذا قد ارتقوا إلى مصاف العالمية تقليدا.. أو التوجه إلى بعض الموضوعات الفنية (ونزوات وشطحات بعض الفنانين) ظنا أنهم قد قطعوا الطريق وقفزوا عبر ما يجب أن يكونه الفنان تمرسا وتثقيفا وتنمية قدرات وإبداعا ودراسة أكاديمية متأنية تعنى بصقله وتدريبه ولتصبح لديه الرؤية ويتعرف على الأساليب (دون ما تأثر) وليكون له أسلوبه وتميزه وخصوصيته وتقنياته.

وهذا ما أعنيه بمئات «الإسكتشات» التي قدمها الفنان محمود سعيد التي كنت أتمنى أن يتجه إليه طلاب الكليات الفنية فهي دراسة مفتوحة وأيضا للتعرف على بداية الفنان وكيف يكون الطريق لصنع الفنان وتحقيق خصوصيته، وكيف يتزود الإنسان بالخبرات وكيف تحدث دراسة هذه الأعمال ما بين خطوط وما بين رؤية وما بين تميز وإبداع فالإسكتشات طور تعليمي يجب الاهتمام

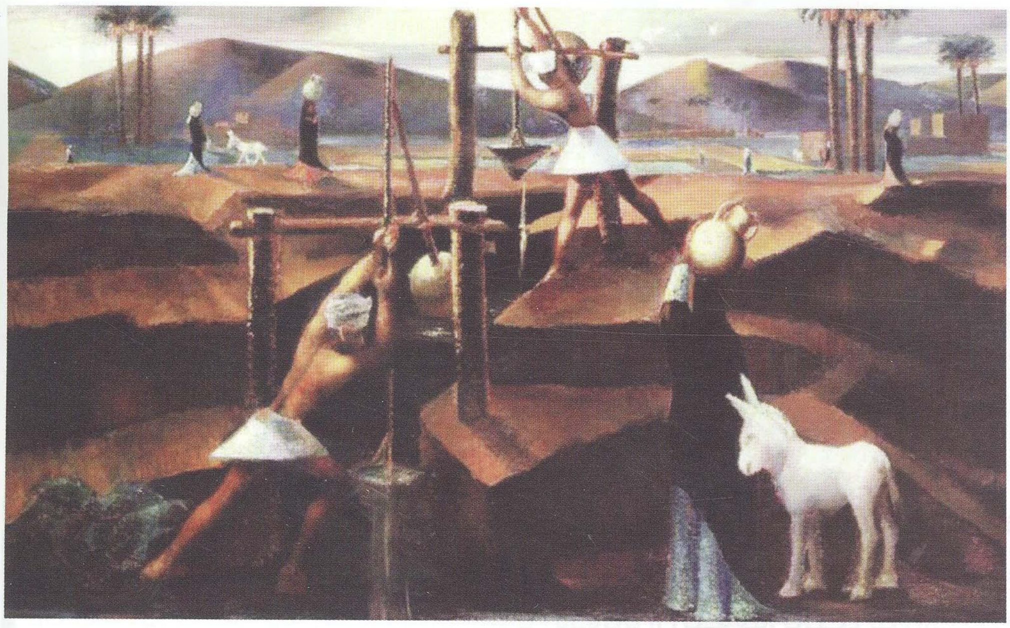


الفنان محمود سعيد بريشته

به، ويجب أن يتعرف عليها ويتعلم منها طلابنا وحتى نكتسب من التجارب ونتعرف على الفنان ومن أعماله التي تعبر عن الحس الأول المباشر وبحق إذا أردت أن تعرف الفنان فتعرف عليه وعلى قدراته ومن خلال إسكتشاته.

هذا ما أعنيه إذا أردناه فنا وأردنا شبابنا أن يتلمسوا الطريق مشاركة في الحركة التشكيلية وحتى لا يستغلهم البعض توجها لجوائز أو محاولات الالتفاف حول الشباب الذي يجب الاهتمام ببنائهم وتمرسهم للفن على أسس سليمة وأمانة قصد.

في متحف محمود سعيد بمنطقة جناكليس بالإسكندرية، رأيت الكثير من أعمال محمود سعيد في معرض شامل ودائم وسعدت بهذا التوجه لمئات من الإسكتشات حققها في طفولته وشبابه حتى قبل دخول كلية الفنون.. من خلال موهبة وجدناها ورصدناها في أعماله من خلال تلك الخطوط السريعة وهذه السمات الفنية التي تؤكد موهبة الفنان وما يتمتع به من رؤية وتمكنه الذي يظهر أول ما يظهر في هذه الإسكتشات السريعة التي يتوهج فيها المخزون والرؤى، وهو ما جعلني أتجه إلى قراءة جديدة لمحمود سعيد



الشادوف - أغلى لوحة بيعت في العالم للفنان محمود سعيد

بعد وفاته بأكثر من نصف قرن ولأعماله الرائعة التي تخطى عمر البعض منها مائة عام والمسيطرة على حسنا الجمالي.

إذا كان يشار إلى محمود مختار (1891 ـ 1934م)، باعتباره رائدا لمدرسة النحت الحديث في العالم العربي، فإن محمود سعيد يتبوأ المقعد ذاته، ولكن في مدرسة فن الرسم والتصوير، وبفضل أعماله الكثيرة، التي جمعت بين الرمزية والواقعية، حلقت شهرته في الآفاق، وحصد العديد من الجوائز، فالرسام المصري العظيم محمود سعيد، الذي يعد مع محمود مختار ويوسف كامل وراغب عياد ومحمد ناجي وأحمد صبري، رأسا ومؤسسا لمدرسة مصرية حديثة متميزة في الفنون التشكيلية (الرسم والنحت) اختلفت أساليب أبنائها في إطار رؤية (أو منهج) مشتركة، كان محمود سعيد هو رائدها الأول الذي تميزت خطوات تطوره، مع محمود مختار، بالتماسك وبقدر عظيم من الأصالة بكل من المعنى الاجتماعي، أو الجماعي، والذاتي الفردي للأصالة حتى لتتواكب خطوات تطور إبداعه في لوحاته المرسومة مع مراحل نضجه الشخصي كمثقف وفنان مبدع مع مراحل نضج الوعي المصري بخصوصية الشخصية المصرية العربية وتمايزها الثقافي: النضج الذي تحقق في وقت واحد بالاحتكاك والتعلم من الثقافة الغربية، وبإعادة اكتشاف وإدراك الميراث الفني القومي وأسسه الفكرية وأساليبه في التكوين والتعبير.

ولد محمود سعيد لأسرة ثرية أرستقراطية من أصول عربية وآسيوية، وكان والده محمد باشا سعيد رئيسا لوزراء مصر، وهو خال(الملكة) فريدة، زوجة (الملك) فاروق الأول. قضى طفولته وتلقى تعليمه الأول في بيت أسرته بحي الأنفوشي العريق في الإسكندرية بالقرب من مسجد أبي العباس المرسي، والتحق بكلية فيكتوريا (النصر الآن) ثم تركها ليقضي المرحلة الابتدائية في المنزل، وليدرس على أيدي أساتذة مصريين، بينهم الشيخ محمد الخضري وأحمد أمين وبعدها أمضى شهورا قليلة في مدرسة اليسوعيين (الجيزويت) حتى سحبه والده ليتلقى العلم مرة أخرى في المنزل إلى أن أنهى تعليمه الأساسي بالمدارس الحكومية المدنية (السعيدية والعباسية بالقاهرة) وتخرج في مدرسة الحقوق الفرنسية عام 1919، وعمل بالمحاماة ثم بالنيابة والقضاء (المختلط أولا) ثم بالقضاء المصري في المنصورة والإسكندرية والقاهرة إلى أن أصبح مستشارا لمحكمة الإسكندرية المختلطة وفي عام 1947 استقال ليتفرغ للإبداع الفني.

«عاريات» و«كاسيات»

في الإسكندرية أوائل القرن العشرين (فيما بين 1915 و1919) التي أنجبت أيضا السيد درويش بدأ محمود سعيد صقل موهبته الفنية في الرسم وتلقى دروسا لدى الفنانة الإيطالية أميليا كازوتانو دي فورينو التي كانت تقيم في المدينة منذ سنوات بعد أن درست الفن في أكاديمية فلورنسا وعرف منها أصول البناء الكلاسيكي للوحة وأصول تجميع الألوان وتوزيع الظلال بحرية نسبية كما لدى المدرسة التأثرية الفرنسية؛ ثم تلقى دروسا وتدريبات أخرى على يد الفنان الإيطالي السكندري أيضا ارتورو زانانيري وهو أيضا من فلورنسا؛ وفي عام 1920 سافر إلى باريس (وحده للمرة الأولى) ليدرس أصول الفن، فالتحق بإحدى الورش التدريبية (مرسم لوجراند شوميير) ثم بمعهد تعليمي (أكاديمي جوليان) ولكنه انشغل أكثر بتأمل الثروات الفنية الهائلة في متاحف باريس ومعارضها، وبالقراءة حول تاريخ الفن في كل من إيطاليا وفرنسا وهولندا وبريطانيا ليكتشف كما يقول في حوار معه: «إن المسألة أكثر من مجرد نشوء اتجاهات واختفاء اتجاهات، ولكنها أيضا مسألة اتجاهات محلية في كل بلد، لكل اتجاه عام يشمل الدنيا» وانشغل أيضا (ربما مثل توفيق الحكيم) بتأمل نفسه واكتشاف خصائص «شكل» العالم الذي جاء منه.

بشكل تلقائي (أو ربما بوعي متعمد ومتنبه) أصبح محمود سعيد في الفن التشكيلي (الذي يعد تعبيرا فنيا خالصا) نموذجا لتوظيف معرفة الأساليب أو التكنيكات الغربية، للتعبير عن الذات الفردية والقومية، وتتجلى هذه الحقيقة في أعمال (لوحاته) المثالية التي أنتجها منذ منتصف العشرينيات وحتى أواخر الثلاثينيات سنوات



بائع العرقسوس

عنفوان الحركة الوطنية المصرية - وتوجه الإبداع الثقافي إلى إبراز جوهر «الشخصية المصرية» ـ فهذه هي السنوات التي رسم فيها أجزاء لوحته الهائلة «المدينة» وأشهرها «بنات بحري» الأصلية وغير: «بنات بحري» الثانية التي رسمت في الأربعينيات، و«بائع العرقسوس» و«جولة على الحمار» وتلك أيضا هي السنوات التي رسم فيها: «بنت البلد» في لوحاته الشهيرة (إحداها بهذا الاسم) و«ذات الرداء الأزرق» و«ذات الجدائل الذهبية» و«ذات العيون العسلية» و«حاملة الجرة» و«الشحاذ» و«الجالسة» و«النائمة». وهذه الأخيرة من أشهر «عاريات» محمود سعيد وأجملهن وأقلهن حسية. في هذه المرحلة امتزج اهتمامه بملامح «الشخصيات» وتعبيرها عن جوهر وعي الثقافة الحديثة بخصوصية أو بروح الوجود المصري، أي: العراقة والخشونة والوضوح الذي يخفي «أسرارا» غامضة، مع اهتمامه بكل من التكوين الراسخ للوحة وتوزيع الكتل الرئيسة فيها ومع اهتمامه بنوع الألوان الكثيفة والسميكة المائلة إلى الداكن، مع سيطرة لدرجات ألوان البني والذهبي والعسلي، وهي الألوان التي بلغ محمود سعيد ذروة تعبيره بها في توليده للون أو درجات ألوان بشرة الناس، وعلاقة ألوان البشرة بألوان جدران المباني أو الملابس أو الأرضيات (الخلفيات) من التراب أو الطين أو الزروع أو المباني.

المدهش أن «المرأة» التي استخدمها كموديل طوال عمره، كانت من بنات البلد السكندريات، فقد رسمها بنت بلد، وبورجوازية وأرستقراطية. وكانت تلك هي مرحلته الكلاسيكية التي أسس فيها «لغته» الإبداعية الخاصة، ناظرا إلى «الواقع» الإنساني والبيئة المحيطة به من الناس والمباني والأشياء (والحيوانات بكثرة)، وتمكن من توليد وإحكام سيطرته على أدواته الرئيسة، وأولها «ألوانه» المصرية (درجات ألوان البرونز والنحاس والطمي وبشرة الناس) ثم «التوازن» العام بين مكونات، أو عناصر، اللوحة. واقتصرت «كلاسيكيته» على التعلق بالشكل الأصلي للموضوع الذي رسمه مع نزعة حسية واضحة كما رأى في الرسوم الفرعونية على الجدران ثم تجاوز الشكل نحو «داخله» بإبراز خصائصه في الملامح أو الألوان.

ومنذ أواخر الثلاثينيات بدأ يتحول نحو «تأثيرية - مصرية» خاصة لم تتغير فيها الألوان، ولكن الخطوط الخارجية للأشكال ومكونات اللوحة صارت أقل تحديدا والكتل صارت متداخلة بدرجة ما، في الفراغ المحيط بها، ولكن التكوين صار أكثر روحية وصرامة معا كما في لوحات: الصلاة، وصيد العصاري و«التحيات لله» و«جميلات بحري» و«الصيد العجيب» و«دعوة للسفر» و«ذات الشال الأخضر».. هنا يسيطر التكوين على الموضوع الأصلي، لكي يبرز التقابل التوازن أو التناقض، أو يبرز تداخل الوجود الحسي للموضوع بمحيطه وبما وراء الوجود معا .. ويصبح محمود سعيد أقرب إلى «روح العمارة والنحت» الفرعونيين ـ الروحيين والممتلئين بالجلال أقرب إلى هذه الروح منه إلى الرسوم الفرعونية التي استوحاها في مرحلته السابقة وموضوعاتها من الحياة اليومية وطابعها الحسي. ولكنه في كل أطواره كان يسعى إلى إنضاج مدرسة مصرية خالصة في فن الرسم. ولعل أعماله في المرحلتين الرئيستين لإبداعه كانت أساسا للمدارس الأخرى حتى الآن.

مبتكر قانون قياسات طاقة الضوء

لم ينقطع محمود سعيد عن السفر سنويا تقريبا، إلى متاحف ومعارض العالم، وكان مشاركا في كثير من المعارض العالمية من فينيسيا إلى مدريد والإسكندرية وأقام معارض خاصة في نيويورك وباريس وروما وموسكو والإسكندرية والقاهرة بالطبع، وشارك في اللجان الاستشارية المصرية للفنون الجميلة، ومنحته فرنسا وسام اللجيون دونير عام 1951 وفي عام 1960 نال جائزة الدولة التقديرية للفنون وتسلمها من الزعيم الراحل جمال عبد الناصر فكان أول فنان تشكيلي يحصل عليها.

لم يكن محمود سعيد فنانا مصريا بسيط المنشأ يعيش على حافة عالم بقريته أو مدينته بل كان شابا يعيش في سقف العالم حينذاك في العشرينيات والثلاثينيات سليل أسرة عريقة، ونشأ محكم البناء والطقوس الاجتماعية والأرستقراطية المحافظة، وخلال دراسته للقانون في فرنسا كان يواكب بثقافته الرفيعة والأرستقراطية حركة الحداثة وتأثيرها بالتغيرات السياسية في أوروبا، والتحول من النظم الإمبراطورية إلى النظم البرجوازية البرلمانية أي أنه كان يعاصر التشكيل الجذري في أشكال التعبير المطروحة لدروب الفن كلها من تشكيل وموسيقى ولغة الأدب والتجريب في المسرح.

هذا النظام الصارم الذي ينتمي إليه وهذه الخصوبة المحلية في مصر التي يتنفس معها توهجا حسيا وعاطفيا، جعلته يفطن بحسه الروحي أن الحياة المريحة تورث الإنسان تآكلا روحيا، لذا فإن اتجاهه إلى الفطرة في شخصه - يمثل قوة الحياة التي تفيض بها الروح المصرية الشعبية من قيمة - كان قناعة منه وكان اتجاها مصريا حميما ورفيعا أيضا لما تحتويه من علو الحس وتوهجه في رحلته خلال الشخصية المصرية.

إن ما فطن إليه محمود سعيد كمنبع خام وهو الذي كان واقعا في التناقض بين تاريخه ونشأته وواقعه الاجتماعي وبين مشاعره الفنية الفياضة، سعى نحو القيمة الخام وخلف الفطرة في امتثالها المصري وفي خصوبتها الفوارة في الداخل والمحجمة، اجتماعيا على المستوى الشعبي وعلى المستوى الأرستقراطي أيضا، فنجد أن محمود سعيد يحافظ بشدة على تسيد البناء المعماري وكل ما في العمل من عمارة خطية ولونية لتصبح في خدمة المعنى الداخلي أو العام للعمل، وخير مثال على ذلك لوحة (البشارة) ففيها الوجه والجسم المملوء بالخصوبة والدفء كأنها حتحور آلهة الخصوبة والنماء وكل أعضائها منسكبة إلى الخارج في عطاء يضم كل التفاصيل وتبعث فرحة البشارة على وجهها في احتشام قادم من الداخل في نفسها، إن البشارة تولد على محياها كنبات جذره في أحشائها فهي فرحة متمثلة ومحتشمة وفطرية، كما أن أحكام البناء المعماري والتعبير النفسي هنا يتحددان في



المزاد العلني للوحة الشادوف



النيل

اندماج عضوي حميم ويتداخل المعنى والشكل مثلما يتداخل إبهام يدها في قبضة اليد الأخرى لها وفوق ساقيها، إن كل خيوط البناء المعماري تفرض نفسها بخشوع مصري مثلما يفرض بناء المعبد نفسه على نفس مرتاديه.

أرى أن محمود سعيد في أوروبا في تلك الفترة من التحول العالمي واطلاعه على التيارات المعاصرة في أوروبا، إضافة إلى متانة بناء الشخص المصري هو الذي ساعده على بلورة وتأصيل هذه الرؤية المصرية من نواح عديدة، منها الظل والنور المكثفان، فوجوده في الرمادي في أوروبا ساعده على اكتشاف وتأصيل وتأكيد حضور الظل والنور في مصر وهذا جلي الحضور على الغائر في النحت الفرعوني والذي يظهر خلال إشراقة النور مثلما تشرق ملامح صاحبة البشارة كحالة غامضة غير مقروءة لكنها محسوسة قادمة من الداخل ومكتفية بنفسها تمثلا في القول بأن السر لا ينفذ إلى العالم المصري وإنما يبقى خلفه في الطريقة التي ينظم بها الرسام اللوحة ويحول الخطوط والأشكال إلى ألوان والأهم هو ترتيب الأشياء المرسومة إلى ما يسمى بالتشكيل العقلي، لذا أجد أنه من الإنصاف أن نحتوي كل هذه التفاعلات التي شكلت في افتراضاتنا علاقة هذا الرائد الكبير بفنه وهذا التفاعل الصحي بين محمود سعيد الذي يحمل في شخصيته عمارة مصرية إنسانية رفيعة وواثقة بنفسها وممتلئة بنفسها أيضا، وهذا العالم الذي أفضى به إلى هذا.

لقد ترك محمود سعيد، فيضا من الأعمال التشكيلية الرائعة، التي نال عدد كبير منها شهرة واسعة، على المستوى العالمي، وحصد بها بعض الجوائز المهمة لعل من أهمها: لوحة «قبور باكوس»، التي رسمها عام 1927م، ولوحة «ذات الرداء الأزرق»، التي فرغ من رسمها في ذات العام، ولوحة «بدرية»، التي رسمها عام 1941م، ولوحة «عند الغروب» التي رسمها عام 1944م، ولوحة «حفل افتتاح قناة السويس» التي رسمها عام 1947م.

إن القاسم المشترك، بين هذه اللوحات الفنية، يتمثل في الرؤية المتكاملة للفنان، في المشهد البنائي، مستفيدا من عبقريته في توظيف المنظور، والقدرة على قياسات النسب، وتحديد الاختلافات الدقيقة بينها، وفق المسافات والأبعاد، وأيضا الدرجات اللونية المتجانسة والمتآلفة، وفي الوقت نفسه يؤكد على التباين الشديد، في مقدمة اللوحة، بألوانه المميزة، النحاسية أو الذهبية الشعاع، التي تبدو آتية من حزم ضوئية شمسية ذهبية اللون، تحول الأجسام إلى ما يشبه الأجسام المعدنية، ولكن لا تفقد قوامها أو ملمسها الإنساني، وهذه هي المعادلة الصعبة، التي تدخل كمكون أساسي، في هوية محمود سعيد، وذاته الفنية المتفردة.

في جانب من أعماله التشكيلية، يظهر محمود سعيد، متأثرا بروح التصوف، التي ظلت معه منذ نعومة أظفاره، نرى ذلك في لوحة «الدفن»، التي رسمها عام 1926م، ولوحة «الصلاة»، التي رسمها عام 1934م، ولوحة «الذكر»، التي رسمها عام 1936م، ولوحة «دعاء»، التي رسمها عام 1946م، ولوحة «المقرئ في السرادق» التي رسمها عام 1960م.. وكلها مستوحاة من مشاهداته، في رحاب مسجد أبي العباس المرسي، ويبرز فيها مدى التنوع والترابط، بين العناصر والزخارف، التي تتسم بها العمارة الإسلامية، وتتجلى محددات البناء الهندسي التي انتهجها الفنان، وهي:

(1) البناء الهرمي، حيث تتلاقى الخطوط الممتدة، من أسفل اللوحة، إلى أعلاها.

(2) البناء المروحي، وفيه تتقاطع الخطوط مكونة شكلا، أقرب للنسيج المضفر.

(3) البناء الدائري، حيث تظهر الأشكال الدائرية، كعنصر من عناصر اللوحة.

(4) البناء المستطيلي الذهبي، حيث يعتمد الفنان، تقسيم سطح اللوحة، بنسبة 1:3، وهي نسبة جمالية لشكل المستطيل.

«لغته» الإبداعية وقيمتها العالمية

في هذه اللوحات، يبدو الانسجام اللوني، ما بين الأصفر والبرتقالي الساخن من ناحية، والأزرق من ناحية أخرى، وتتجه المعالجة التشكيلية للجسم البشري، نحو التحوير، سواء باستطالة الأجزاء، أو تكويرها، أو جعلها أسطوانية الشكل.. وبحسب غير واحد من مؤرخي الفنون التشكيلية، فإن محمود سعيد، نجح في ابتكار قانون قياسات طاقة الضوء، الذي تحول إلى صياغة جديدة، تفجر من خلالها كما هائلا، من المشاعر والأحاسيس الإنسانية، ذات طاقة إبداعية.. ففي لوحة «الصلاة» حقق محمود سعيد، العلاقة المتصلة بين الضوء والظل، بلاغة المتصوف، الذي جعل متواليات الضوء، وظلاله، وتتابعه الممتد، في العمق، ووميض الشهب المتكرر بصريا، في العقود والأعمدة، وعلى أجسام المصلين، وأشعة الشمس الممتدة على الأرض، حولت العمل الفني، إلى طقس بيئي روحاني نوراني، مشع بالطاقة والضوء.

وفي مجموعة لوحاته، التي أبرز فيها الحارة الشعبية، والعادات والتقاليد السائدة، وأولاد البلد، مثل لوحة «بائع العرقسوس»، ولوحة «بنات بحري» ولوحة «ذات الجدائل الذهبية»،

ولوحة «بنت البلد»، ولوحة «نبوية»، ولوحة «حامل القلل»، ولوحة «نعيمة»، ولوحة «فتاة مربوط»، نرى عنصر الواقعية هو المسيطر على أسلوب معالجته التشكيلية، و«استخدام الألوان الداكنة، خاصة الأزرق القاتم، والبني النحاسي، في تكوينات راسخة وقوية، اهتم فيها بقوة البناء إلى أبعد حد».. وجاءت اللوحات مفعمة بانعكاسات الضوء، الذي يحقق إيقاعا عاليا، من الرؤية الجمالية.

لقد نالت المناظر الطبيعية، التي تجمع ما بين صفاء البيئة، وجماليات المكان، نصيبا كبيرا من لوحاته الفنية، منها لوحة «شط الإسكندرية»، ولوحة «مرسى مطروح»، ولوحة «الخريف»، ولوحة «ميناء بيريه»، ولوحة «فينيسيا»، ولوحة «البحر الأحمر»، ولوحة «منزل بعنيت»، في لبنان، ولوحة «مشهد سيروس»، وغيرها.. وهذه اللوحات كلها، تم رسمها في السنوات العشر الأخيرة، من حياة الفنان، ويغلب عليها أسلوب التجريد، والتخلص الشديد من درجات الألوان، إلى جانب ذلك يبدو التأثير، في الفراغ السماوي، الذي يمثل عمقا تعبيريا بالغ الحيوية.

إن لوحات محمود سعيد، التي أحصى منها ما يقارب الـ 400 لوحة، ليست مجمعة حاليا في مكان واحد، حيث يضم متحفه بالإسكندرية 58 لوحة فقط، وخمس لوحات بمتحف الفن المصري الحديث بالقاهرة، وبعض لوحاته موجودة بمتحف الفنون الجميلة، ومتحف الحضارة المصرية بالقاهرة، والمتحف الزراعي بالدقي (الجيزة)، ورئاسة الجمهورية، ومؤسسة الأهرام، وبنك مصر، والمتحف العربي للفن الحديث، الكائن في العاصمة القطرية الدوحة.. كما أن بعض الأفراد يقتنون عددا ليس بالقليل من لوحات محمود سعيد، مثل د. محمد سعيد الفارسي، رئيس بلدية جدة السابق، والسيدة شيرويت الشافعي، والدكتور سيد القيم (أحد أصدقاء الفنان).

وبحسب الفنان والناقد التشكيلي عصمت داوستاشي، وهو أحد رواد الفن التشكيلي المعاصر، والموثق لأعمال محمود سعيد، ومن له الحق في التصديق على أنها أصلية، فإن أعمال محمود سعيد، تحمل قيمة فنية، منذ كان في سن مبكرة، حيث كانت أعماله تباع بأعلى سعر، مقارنة بين زملائه من الفنانين، وأثناء حياته كانت تحجز أعماله وهي في المرسم، قبل عرضها في المعارض، لذا تفرقت إبداعاته بين مصر، والسعودية، ولبنان، واليونان، وإيطاليا، والولايات المتحدة الأمريكية، ويقتنيها عدد من الأفراد، مما أدى إلى أننا لا نعرف شيئا عن العشرات من لوحاته ومقتنيها الذين لم يكتشفوا.. لقد بدأت لوحات الفنان، تخرج من مكامنها، ففي مزاد دولي، عقد في دبي، بتنظيم دار كريستيز للمزادات، بيعت إحدى لوحاته بمبلغ 2.546 مليون دولار، وهو أعلى رقم تصل إليه لوحة تشكيلية، لفنان عربي معاصر. وبعد الأرقام المرتفعة التي تحققها، فإن ما بيع منها إلى الآن، ليس سوى جس نبض السوق وتنشيطه، ومن المتوقع أن تظهر مجموعة من روائعه، الخاصة بالريف المصري ورحلاته، في ساحة المزادات العالمية، خلال الفترة القادمة.

وحول المعايير التي تحكم أسعار اللوحات الفنية، يقول داوستاشي: «هي مجموعة عوامل متداخلة، منها: مكانة الفنان في الحركة الفنية، محليا وعالميا، والخامات المستخدمة (زيتية ـ مائية ـ فحم .. إلخ)، وعلى قماش أو خشب أو ورق، ومساحة اللوحة، صغيرة أو كبيرة، وتاريخها، وسن الفنان، وقت إنجاز اللوحة، وندرة أعماله، والحالة التي عليها العمل، سليم أم يحتاج إلى ترميم، والأهم من ذلك كله مستوى الإبداع والإتقان، وروح الفنان المنعكسة على تفاصيل اللوحة».

المراجع :

1-عصمت داوستاشي- محمد سعيد رائد التصوير المصري المعاصر – جريدة الأهرام المصرية.

2- حسني عبدالحافظ – فنان الواقعية السحرية - مجلة الرافد الشارقية.

3- عصمت داوستاشي – الدليل الموجز في تزييف وتزوير اللوحات الفنية - دار نشر الثقافة – الإسكندرية – 2015 م.

4- د. إيمان مسعود – صوفية محمود سعيد – الدار الجامعية للنشر والتوزيع – الإسكندرية – 1999م .

شارك محمود سعيد، في الكثير من المعارض الخاصة، والجماعية.. ونذكر من معارضه الخاصة:

* معرض أقيم عام 1937م، في مدينة نيويورك الأمريكية.
* معرض أقيم في أتيليه الإسكندرية عام 1943م.
* معرض بجمعية الصداقة المصرية - الفرنسية بالإسكندرية عام 1945م.
* معرض بالقاعة المستديرة بأرض المعارض بالقاهرة عام 1951م.
* معرض بمتحف الفنون الجميلة بالإسكندرية عام 1964م.

أما المعارض الجماعية، التي شارك فيها، فنذكر منها:

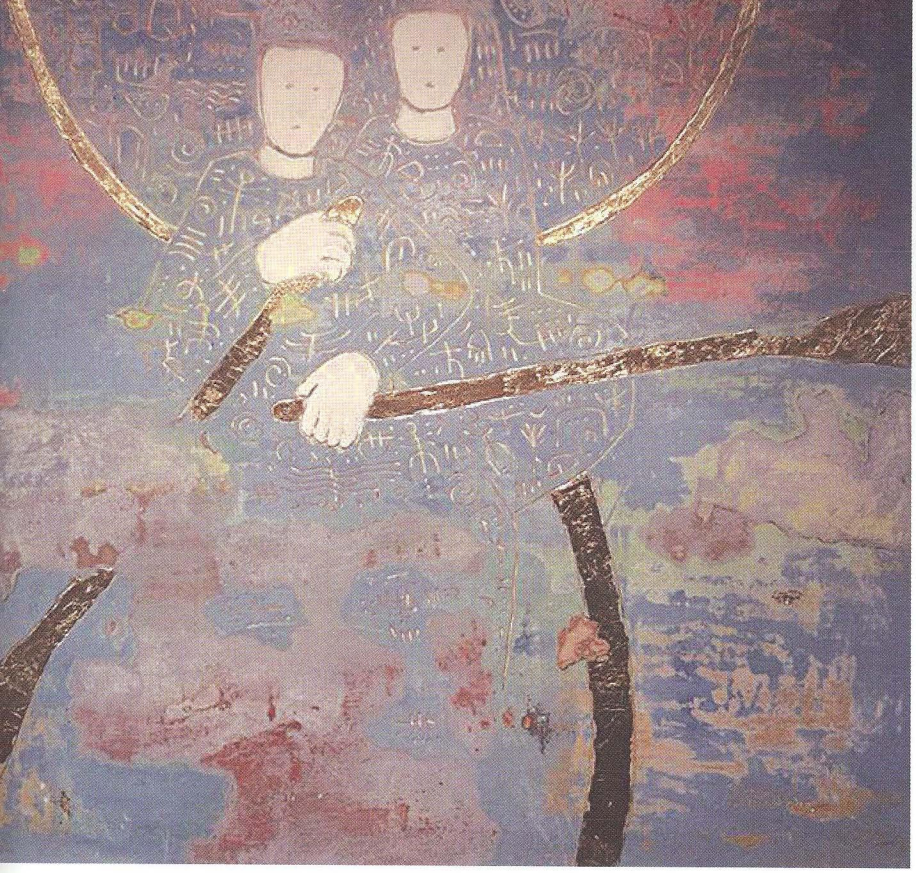
*معرض باريس الدولي عام 1937م.
* بينالى فينيسيا الدولي لأعوام 1938م ، و1950م ، و1952م.
* معرض الربيع بالقاهرة عام 1953م.
* معرض اليونسكو للفنانين العرب في بيروت عام 1953م.
* معرض الفن المصري بالخرطوم عام 1953م.
* المعرض المصري بموسكو عام 1958م.

وقد حصد الفنان في حياته عددا من الجوائز المهمة، عن إبداعاته، وأعماله الفنية التشكيلية، منها:

* الميدالية الذهبية، في معرض باريس الدولي.
* منحته فرنسا، وسام اللجيرون دونير، عام 1951م.
* كان أول فنان تشكيلي مصري، يحصل على جائزة الدولة التقديرية للفنون، وتسلمها من الرئيس جمال عبد الناصر، عام 1960م.



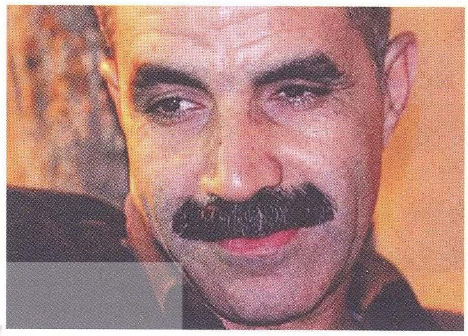
الصلاة



بلدي تمتلك نهرا... معرض تشكيلي للفنان أيمن السمري، جسد من خلاله قيم الخير والعطاء والنماء. يقول هيرودوت: مصر هبة النيل، وهذه المقولة سجلها الفنان المصري القديم من قبل في الكثير من نصوصه وأهمها النصوص الجنائزية التي يقسم فيها الميت عند حسابه بأنه لم يلوث النهر، من هذا المنطلق كانت فكرة المعرض، والتي جسدتها رموز ذات طاقة تعبيرية روحانية.

سعد العبد

ناقد - مصر



بلدي تمتلك نهرًا.. إبداعات صوفية وطاقة روحانية

قراءة في جماليات المشهد الإبداعي لمعرض الفنان أيمن السمري

من المعروف أن الطبيعة - على حد تعبير حامد سعيد - هي كلام الله المرئي، وهي بكل مكوناتها دلائل على قدرة الله سبحانه وتعالى، وأن استمراريتها تتأتى من النيل الذي حبا الله به مصر، يقول سبحانه: (وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاء كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ أَفَلَا يُؤْمِنُونَ).. من هذه القدسية التي اقترن فيها الإيمان بقيمة الماء تجسدت الفكرة، وامتدت للأعمال الفنية فطبعت عليها قيما روحانية، هذه القيم يستشرفها المتلقي من دون تفكير أو عناء، فتداعب مشاعره وتستقر بوجدانه مسجلة خيالات تعود بأذهان المتلقي إلى تلك الحياة التي عاشها الفلاح في سنوات مضت، أو إلى حياة المصري القديم للمتلقي الباحث في علوم المصريات. فمن دون الماء لا حياة ولا نماء ولا عطاء ولا خير، ونهر النيل يمثل قيمة مهمة ومن تلك القيمة جاءت أهمية أعمال هذا المعرض الذي تجلى فيه الفنان أيما تجلٍ، محققا مسحة صوفية تجلت في الفكرة، وتجسدت في التوظيفات اللونية التي تتسم بالصفائية، وأكدتها رموز طوطمية تعد بمنزلة موجزات شكلية لحياة نابضة بالدفء والمشاعر النبيلة.

ولقد توازت مع قيمة الرمز في أعمال السمري القيم التعبيرية التي سرعان ما تستقر بوجدان المتلقي وتتمثل في الانطباع المباشر لجماليات الخير والعطاء، وتتأتى قيمة الرمز من قيم العطاء والخير والنماء التي حققها الفنان بأعماله، ولكون الفنان عاش حياته بين الحقول النضرة، والمسطحات الخضراء الشاسعة، وسكن بيوتا كانت حوائطها وجدرانها بمنزلة لوحات فنية، تتحلى بألوان ذات كنه وشخصية خاصة، وارتبط بالحقول ومواسم الجني والحصاد وما اقترنت به لدى انسان القرية الريفية من مناسبات كالزواج وكل التجهيزات والارتباطات، حيث كانت تقام معها الأفراح، كل ذلك عاشه الفنان وأبدع من خلاله أعماله فرسم جني القطن بكل مراحله.

وتلاحم دور الرجل والمرأة في القرية لتحقيق

منظومة الحياة والعمل، ولتأكيد استمرارية الحياة، فعملت المرأة مع الرجل جنبا إلى جنب إن لم تكن سباقة له، وكانت هي التي تذهب للسوق لتقضي حاجات أسرتها، وهي التي تعد وتجهز الخبز والطعام، والمشاهد لتلك الأعمال يلاحظ التناغم الذي سجله الفنان من خلال تلك التشكيلات الحلزونية التي تمثل القطن، وقد رسمها السمري قائمة على التكرار ومحققة حالة ايقاعية متناغمة مع تلك الشبكيات التي تمثل الأجولة التي يحصدون فيها القطن.

لقد سجل بالإبداع فنا لا يقل عن جداريات الفنان المصري القديم التي سجل عليها إبداعا يرصد حياة حافلة بالديمومة والحيوية، وأصبحت شاهد عيان على ماض عاشه الأجداد، كما أن أعماله لا تقل كذلك عن تلك المنمنمات التي سجلت طرائق حياة الفنان الإسلامي، إن السمري بذلك المعرض سجل طرائق حياة الفلاح المصري بحيويته وبيئته وجماليات ألوان بيته وملابسه خاصة ملابس النساء، وجماليات ألوان الحقول بكل تنوعاتها وتناغماتها وحيويتها ونضارتها.

والمشاهد للعمل الفني الذي يعبر عن الخبز يلاحظ حالة من التناغم بين دائرية أشكال الخبز وتكراره وبين بيضاوية الأواني الفخارية التي بها العجين، ولقد ارتبطت تلك الأشكال مع الحالة المتناغمة المتمثلة في الحائط بما عليه من نقوش بفعل الزمن، وأشكال ملبس النساء والمتناغم بزخارف تؤصل تلك النقوش وارتبط كل منها بالاخر، والفنان هنا رسم مسارا لرؤية العمل، حيث تسقط عين المشاهد على أشكال الخبز الدائرية، ثم على العنصرين الآدميين ثم الحائط ثم الأواني الفخارية لتعود ثانية إلى أشكال الخبز، وهذا المسار البصري جعل المشاهد يتعمق ويتأمل في العمل مكتشفا علاقاته ومستشرفا جمالياته.

وتمتد تلك الرؤية النابضة بالإيقاع والتناغم متمثلة في العودة من الحقل، فقد صور الأسرة ممثلة في الرجل حاملا فأسه والتي تمثل مصدر رزقه وعمله وكفاحه، والمرأة بما تحمله على رأسها وعلى زراعيها أو تحت إبطها، حتى الأبناء يشاركون في الحياة ويحملون مع الوالدين، منظومة متكاملة ومتكافئة تحقق قيم التعاون والوفاء، حياة وتدريبا وتربية جادة ومسؤوليات، كل تلك القيم سجلتها أعمال المعرض لتبقى شاهدا على تلك الحياة.

لقد صور الفنان مشاهد إبداعية تصور صفحات من حياة الريف المصري، حتى إننا نكاد نشم روائح الملاط والطين والتبن، كذلك رائحة الأرض وقت الجني بما يفوح منها من روائح الحصاد ونفحات الأرض.

لقد كان لما أنجزه الفنان من بحوث في مجال العقائد والأديان، إضافة إلى طرائق الحياة التي عاشها ساكنا في الريف ومتمردا على المدينة بالغ الأثر في النضج الفكري والتقني والمهاري لديه، فشكل البحث العلمي البعد الفكري له، وجسدت التقنيات الأكاديمية وما مر به من تجارب وتجريب متواصل، خبراته ومهاراته التي تميز بها، كل ذلك جعله يستقي مفردات بيئته بتلقائية من دون عناء ويسترسل في نسجها على مسطحات أعماله مكسبا إياها قيما فنية وجمالية من خلال ما تميزت به من نهج إبداعي إبتكاري متفرد، تلك الأعمال تعد خلاصة جهد من التفكير، وخلاصة عبق الحياة الريفية التي عشقها الفنان والتي شكلت وجدانه وتدفقت من خلالها رموزه.

لقد بحث السمري في الرموز والعقائدية والأديان والطوطمية، ونسج نواتج ذلك الأثر مع ما تراكم لديه من مخزون استخرجه في موجزات شكلية استشرفها كذلك من رسوم الأطفال، ومكتسبات الريف المصري، تجلى ذلك واضحا إما في نقوشه المحفورة في العجائن التي تكسو لوحاته، أو فيما رسمه الفنان من رسوم ونقوش ذات دلالات تتسم بالبراءة والصفاء.

ولارتباط الفنان بالقرية لكونها نتاجا مصغرا واضح المعالم ورمزا للنتاج الأكبر الممثل لعطاء النيل فقد تعمق في حياة الفلاح المصري ودرس فكره وحاوره ليستشرف أصول حرفته، فوجده يتسم بكونه مفكرا بعناية ودقة في الدورات الزراعية وارتباطها بالفصول الأربعة، وما يصلح زراعته في كل فصل منها من محاصيل زراعية، والمشاهد للعمل (الدورة الزراعية للفصول الأربعة) يلاحظ أنه عبارة عن ثلاث مستويات، السيادة فيها لتلك الأشكال الدائرية الذهبية اللون والتي تمثل منظومة الري والزراعة والنموذج الفلكي للنظام الشمسي والدورة الزراعية، ويدنوها طبقة بالأحمر الطوبي حافلة برسوم ونقوش تجمع بين طوطمية الفكرة ورسوم مستلهمة من مرحلة المدرك الشكلي للأطفال، وتتمثل الطبقة الثالثة أو المستوى الثالث في خلفية تلك المنظومة الهندسية الدائرية الشكل صعودا مع تلك المنظومة الشبكية المربعة الشكل التي تؤكد تلك الاحتوائية الشكلية كإحدى القيم الجمالية ليس بهذا الشكل فقط وإنما في الكثير من الأشكال الأخرى.

والعمل كغيره يعد بمنزلة نقوش على أسطح الحوائط، حيث كسى الفنان أعماله بطبقات من المعجون ثم حفر فيها رسومه ولونها ثم صنفرها عدة مرات ليصل إلى تلك التاثيرات التي نلاحظها على الحوائط الريفية، في محاولة لنقل ذلك التأثير بجميع جمالياته من تلك الحوائط إلى أعماله مكسبا إياها الإحساس بتأثير الزمن ومتغيرات الطقس، وطبيعة الخامات البيئية التي صنع منها الفلاح المصري بيته في الفترات الماضية.

ولقد كان لغياب وفوضي الحكومات وتجاهلها للفلاح المصري أن سافر بحثا عن حياة أفضل مما أسهم في إهدار تلك الموروثات التي كانت تميز مصر منذ العصور الأولى والتي تمتد بنا إلى الإنسان المصري القديم، تلك الحكومات التي لم تسع للحفاظ على طبيعة تلك البيئة، لذلك ليس بالغريب أن يمتد عدم الوعي بالزراعات والمحاصيل المصرية التي كانت تتميز عن مثيلاتها في جميع دول العالم، فكلنا يلاحظ سطوة زراعة اللب على حساب القطن والأرز لكونه أكثر مردودا ماديا على المزارع، كما نلاحظ تجاهل زراعة البنجر والتي تتلاشى لكون المصانع غير مجهزة لاستيعاب الكميات المزروعة مما أهدر الكثير من المحاصيل الزراعية، وليس بغريب كذلك أن نستورد خبراء زراعيين من أوروبا لدعم الزراعة بمصر، تلك الحرفة التي سجلها المصري القديم كسيناريو على حوائط المعابد وجدران المقابر، وصفحات البردي، فكان وعيه بالنيل وعيا متكاملا، ووعيه بكل المحاصيل وأوقات زراعاتها سمة من سمات حضارته، وليس بغريب كذلك في هذا السياق أن نرى الكثير من الصناعات والمصانع تنتهي في حالة من اللاوعي تنتاب الوطن، وكل تفكيرنا منصب في الزيادة السكانية، التي كانت هي الدفء للفلاح والمعين له في حقله وكل أعماله، ونظرا إلى غفلة الحكومات تدهورت حياة ذلك الانسان وسافر العائل والأبناء بحثا عن الغذاء، وتغير شكل القرية، فأصبحت شكلا ممسوخا لا رائحة له ولا كنه ولا شكل، تذبذبت تلك الحياة فلا هي بقيت كما كانت


تعمق السمري في حياة الريف المصري

ولا هي وصلت لحياة المدينة التي كانت تعتمد على القرية في أقواتها، لذلك تعد أعمال المعرض تسجيلا ابداعيا وشاهد عيان لما كانت عليه القرية من قبل.

ولقد تناول السمري العديد من القضايا والموضوعات والحرف المتعلقة بموضوع معرضه، فإلى جانب الزراعة نجد الصيد، والمعدية، والواحة والنوبة، وغيرها من الأعمال التي تجمع بين مدلول العلامة ودلالة النص، في سياق ميثولوجي مفعم بالحكايات والحواديت.

وتجلت قيم الخير والعطاء في المعرض، فبالإضافة لكون الأرض مصدر رزق وعطاء وخير فهناك رموز أخرى تؤكد هذا الخير كلوحة الخبز ولوحة الحليب حيث يعلو العمل ضرع الماشية الذي يمثل أسمى العطاء الإلهي كما نلاحظ الشمس التي تمثل العطاء الممتد والموصول من القدرة الإلهية إلى الأرض بكل مخلوقاتها لتبعث فيهم الحياة، فمن دونها يموت كل شيء ويحل الجدب، فالشمس من القدم أهم دلائل قدرته عز وجل، كما نلاحظ النهر الخالد والذي هو هبة الله لمصرنا الغالية، فمن دون الماء كل شيء يموت.

والمشاهد لأعمال المعرض يلاحظ في العمل «الدلتا أرض خصبة» وكأن الفنان قد استلهم خطوطه من قنطور «صلاية نعرمر» وعمل من خلال تقنياته اللونية على إعطاء فرصة لعين المتلقي كي تكمل الخطوط من خلال عمليات الكشط والحذف التي أجراها على العمل من خلال الصنفرة لإعطاء الاحساس بالقدم والتآكل، محققا ذلك من خلال الطبقات اللونية التي تعلو بعضها البعض على مسطح العمل، مما أكسب مسطح العمل تناغما لونيا، وشعورا فياضا بقيمة الأصالة، وهذا بدوره حقق قيم المتعة والألفة بين العمل والمتلقي.

أما اللون الذهبي فيرمز للدفء والحصاد والعرس، فالقطن هو الذهب الأبيض، ومع الحصاد يعم الخير والتزاوج، إن وقت الحصاد يعد كذلك بالوقت الذهبي للفلاح المصري، لذلك توج الفنان أعماله باللون الذهبي في الكثير من جزئياتها، فظهر إما كقنطور محدد مثلما جاء في الشمس أو الضرع (الدرة) بلوحة الحليب أو محددا للخبز، أو لوحات القطن والبحث عن الزاد وغيرهم، أو مساحة ملونة مثلما ظهر في شكل الهرم بلوحة «أتريب وضع يد» وغيرها.

وتمثل ذلك في مجموعات لونية تجمع بين الأوكر والأخضر والأزرق والأحمر الطوبي والبنفسجي المائل للزرقة وكذلك المائل للحمرة والذي يصل إلى درجة الزهري الطفولي الذي يقترب من الماجينتا، وهذه الألوان مع الذهبي نراها تسبح في منظومة لونية معيارية استثنائية يسودها الرمادي محققا بإضافته رابطا قويا أحال كل أعمال المعرض إلى سيمفونية لونية متناسقة، فكان المشاهد يسبح في حالة من الهارمونية اللونية.

إن الفلاسفة المتخصصين في مجال الفن يدركون جيدا عند مشاهدتهم لهذا المعرض أنه نتاج القيم الفلسفية للفن المعاصر، فقد نهم الفنان من كل الموروثات والمعتقدات، وأضاف بمهاراته البارعة وتقنياته المميزة فكرا تشكيليا يتسم بالخصوصية والتفرد الذي أضاف للفنان قفزة هائلة في تاريخ الفن، فالمتابع التجارب السابقة والمعارض الخاصة للسمري يلاحظ أنها بمنزلة خطوات توجتها هذه القفزة الإبداعية نحو العالمية، قفزة إبداعية أضافت للحركة التشكيلية العالمية فنانا مبدعا مفكرا تميزت أعماله بالتوظيف الروحاني للون، وبحس مرهف شاعري مميز، وفكر استشراقي وطني خلاق، وصياغة جمالية جمعت بين القيمة الفنية والجمالية في آن واحد.

إن الزائر لهذا المعرض مهما كانت مستوياته الثقافية يستشرف حسا روحانيا يذكرنا بتلك الشحنات التي نكتسبها عند زيارتنا لأحد المعابد القديمة، لقد وظف السمري الفكرة التشكيلية بمفهوم معاصر جمع بين الفكر ما بعد الحداثي والأداءات الأكاديمية في صياغة العمل الفني، فعلى رغم ما يطرحه العمل من تعدد دلالي فإن هناك وضوحا للفكرة وارتباطا قويا بمضمون موضوع المعرض، يتضح مردود ذلك على المشاهدين، مما يذيب كل الحواجز فيتخلل العمل بجمالياته ذهن ووجدان المتلقي محققا حالة من النشوة الإبداعية لدى المشاهدين خاصة المبدعين منهم، فالشاعر والأديب تتراقص أمامهما الأفكار والكلمات، والتشكيلي تداعب خيالاته رسوم وتشكيلات يمكنه سردها بطلاقة من دون تقيد.

إن المعرض بكل ما يتضمنه من أعمال يرصد ويسجل مفاهيم التراث والأصالة والمعاصرة، إنه مفعم بطاقات روحانية هائلة تجذب المشاهد للتأمل، والتعطش الدائم لممارسة الإبداع ومعاودة الرؤية عدة مرات، إن كل عمل من هذه الأعمال يتطلب ساعات من التأمل والمشاهدة المتأنية لتحدث حالة التوحد بين العمل والمتلقي.

لقد اعاد معرض السمري على أذهاني صورة القرية التي كانت صورة الريف المصري بخيره وعطائه.. بترابطه وتلاحمه.. بنمائه وازدهاره.. بجمال ما فيه من صور الحياة الصافية الصادقة التي تلاشى الكثير من قيمها في خضم ما يطلق عليه بالمدنية.. تلك



تشع اللوحات بحس روحي صوفي

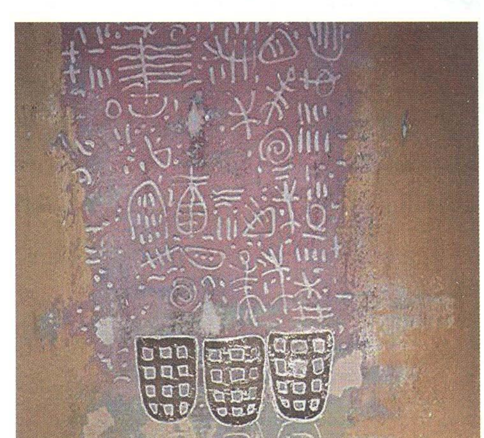
المدنية الزائفة التي تستهدف مواكبة عصر زائف، تاهت في خضمه الكثير من القيم وضاعت فيه القدوة والمثل الأعلى.. ولم يعد يأمن الجار بوائق جاره.

إننا أمام تسجيل إبداعي نابض بقيم عصور جميلة متتالية مضت، تأخذنا إلى المصري القديم الذي نفخر به ويمثل أمجادنا وعصور مجدنا.. عصور توجت حضارة يفخر بها العالم أجمع، وتتوج عروبتنا ومصريتنا.. والمستبصر في أمور حياتنا يلاحظ بوضوح جلي ضعف الانتماء.. وتحول القيم إلى سلع استهلاكية، وانحصر كل اهتمامنا في منظومة الخبز والسكر والزيت.. التي كان ينتجها كل بيت في القرية، فكان يحصد القمح ويقوم بطحنه وإعداد جميع أنواع الخبز من دقيقه، والحصول على اللبن - الذي لم يعد موجودا - من الماشية وإعداد كل أنواع الجبن إضافة إلى الزبدة والقشدة والسمن البلدي، كل بيت كان عبارة عن مصنع صغير، يزرع الفول ويأكل منه، والأرز والشعير والذرة ويأكل منها، ويزرع كل الخضروات والفاكهة.. ويربي كل المواشي والطيور ويأكل من لحومها ومنتجاتها، كانت حياته متكاملة، أتذكر حينما كنت صبيا وكنا نشتري كل شيءٍ عن طريق تبادل السلع.

لقد تجاهلنا العلم والحفاظ على تلك المنظومة الانتاجية وتنميتها، فعم الفساد وضاعت الرقابة، وأصبحنا نجد مصانع الأجبان المسرطنة، ومنتجات اللحوم المسرطنة، والفول ذا المواد المسرطنة، والمياه العادية والمعدنية المسرطنة، وأخيرا لحوم القطط والكلاب والحمير... شعب تغذت أجساده على الطعام الفاسد فلم يعد يؤثر فيه شيء..



العنصر البشري في لوحات السمري يمثل رمزاً لخصوصية البيئة



شاعرية اللون وتميزه بمسحة صوفية

فأجسادنا حافلة بالأمراض والفيروسات، لذلك تجاهلنا الصحة لتفشي الأمراض والأوبئة، وأهملنا العلم لكونه لن يُصلح ولن يغير شيء.

إن هذا المعرض يرسل العديد من الرسائل والبرقيات لكل زواره، والقضية الكبرى التي يدعمها ويؤصلها هي قيمة الهوية المصرية والانتماء للوطن، لكون هذه القضية بتأصيلها تعتدل كل المنظومات الأخرى والتي على رأسها الضمير الإنساني.

وأعمال المعرض في مجملها تمثل عالما حافلا بالقيم الروحية والعطاء الإلهي مما اكسبها خصوصية جمالية وتميزا شرقيا وأصالة تبث في المتلقي الهوية المصرية، وجمالية الخطاب البصري أنها نابعة من جملة المعطيات التي اكسبها الفنان لأعماله فيستشرفها المتلقي وكأنها عطايا تضيف له من القيم والجماليات ما يرقى به.

والمتأمل للمعرض يستشرف:

1 - ثراء الفكرة التشكيلية وارتباطها بالمتلقي بجميع مستوياته الثقافية.

2 - خصوصية الصياغات التشكيلية للفنان في بنائية أعماله.

3 - الرموز المستخدمة تعد بمنزلة قواسم مشتركة بين المتلقي والبيئة المستلهمة منها.. مما يسهل على المتلقي قراءتها واستيعابها والتعايش معها.

4 - التوظيفات اللونية تتميز بكونها ذات مسحة صوفية يستشرفها ويستشعرها المتلقي وتستقر بوجدانه.

5 - استشعار القيم الفنية والتعبيرية والجمالية وارتباطهم بموضوعية المعرض.

6 - حسن الصياغة والتوظيفات اللونية واستخدام رموز نابضة بالصدق والعطاء والخير، ومستلهمة من الواقع.

7 - تميز الأعمال في مجملها بالاحتوائية لكل العناصر الشكلية ومضامينها.

8 - جمعت الأعمال بين شاعرية اللون وتميزه بمسحة صوفية والإيقاع الخطي ذي اللون الذهبي الغني بضوئه وانعكاسات لونه وقيمته.

9 - العنصر الآدمي ذو سمات متقاربة في الأعمال لكونه يمثل رمزا لخصوصية البيئة.

10 - ثراء الأعمال بالقيم التعبيرية الناتجة عن توظيفات المدرك الشكلي للعناصر الريفية والمتمثلة في الإنسان والحيوان والطيور والشجر ومفردة البيت، والموجز الشكلي لحركة مياه النيل.

وأخيرا.. إن من يتأمل هذا المعرض، ومن يعرف الفنان أيمن السمري عن قرب، يتأكد له: أنه حقا إحدى ثمار هذه الحضارة التي هي نتاج العقل البشري والقلب الانساني اللذين هما أعظم معطيات الحق سبحانه وتعالى.. كما قال حسين بيكار «العقل البشري والقلب الانساني أعظم معطيات الحق سبحانه، والعقل المصري والقلب الريفي أعظم معطيات الحضارة الإنسانية، والفنان أيمن السمري إحدى ثمار هذه الحضارة التي لا تتوقف عن العطاء».

دراما نفسية سوداوية ألفها فاغنر عام 1859 وعرضت لأول مرة في ميونيخ عام 1865

«تريستان وإيزولده».. تباشير الحداثة الموسيقية

في كل صيف منذ 13 أغسطس عام 1876 يأتي محبو التحف الفنية التي أبدعها فاغنر 1813- 1883 إلى مسقط رأسه التلة الخضراء، حيث عاش ويعيش أحفاده، للاستمتاع بسماع البعض منها. وقدمت أعماله الدرامية والموسيقية هذا العالم لمدة ستة أسابيع في مهرجان بيرويت Bayreuth، الذي أسسه فاغنر نفسه عام 1876، في الفترة بين 25 يوليو و28 أغسطس 2015.

محمد العفو
ناقد موسيقي وباحث في الفلسفة

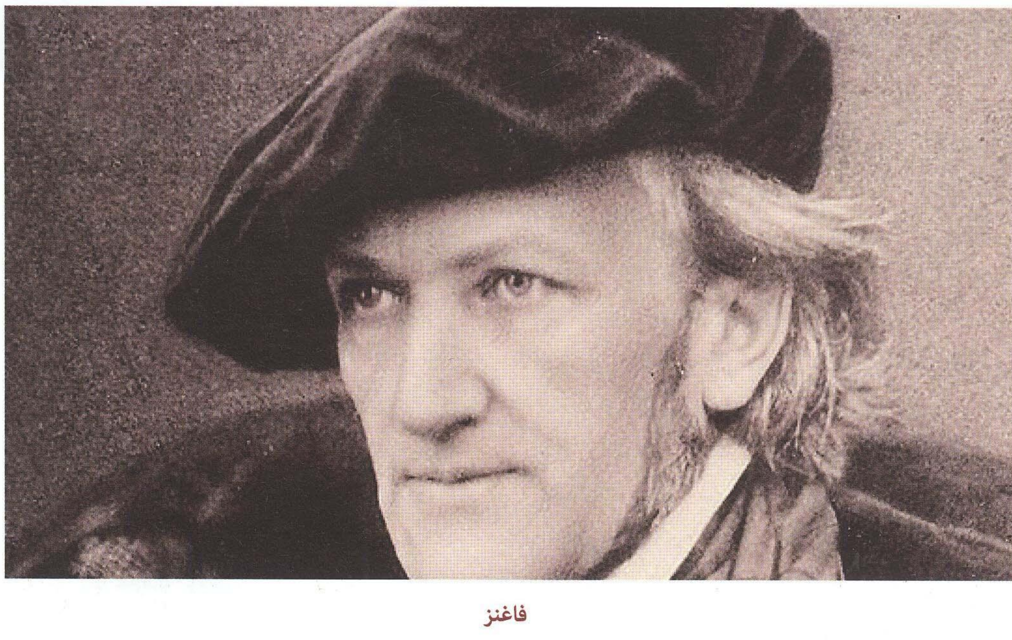
تعرف حضور المهرجان على شخصية فاغنر من خلال متحف خصص لذلك يضم منزله الذي دمر في 1945 في قصف جوي، وتمت إعادة بنائه في 5 سنوات ليحافظ على ذكريات الموسيقي الألماني. من الأثاث والقطع المتبقية، مثل: القلم الذي يدون به ونظارته وموقد حائطي وكتب. يشمل المنزل - المتحف أهم قطعة وهي البيانو الذي أهدته شركة ستانويل عام 1876م. إنه، كما يقول سفين فريدريش مدير المتحف والخبير بأعمال فاغنر، في حالة ممتازة ويستعمل في العروض الموسيقية. عزف عليه العديد، منهم المؤلف فرانز ليست. وأضيف بجانب المنزل جناح جديد يقدم تاريخ مهرجان مدينة بيرويت، التي بنا فيها فاغنر مسرحا لعرض أعماله، لتكون منذ تأسيسه عاصمة موسيقاه. مع التركيز على تقلبات تاريخ عائلة فاغنر. ويعمل الجناح على إيضاح جوانب من حياة تلك العائلة الكبيرة بعرض صور لأفرادها وأنشطتهم، وكذلك مجسم لقاعة المسرح، كما يسلط الضوء، من جهة أخرى، على التورط الأيديولوجي للعائلة مع النازية: صور عن استضافة هتلر 1889م - 1945م عدة مرات في أثناء المهرجان، وعرض لصورتين: الواحدة لأحد الشخصيات الدرامية لفاغنر في أداء حركي، والأخرى لهتلر يقلد فيها تلك الحركات والإيماءات الفنية التي مصدرها عروض فاغنر التي تابعها، ذلك للدلالة على الإعجاب بأعمال الموسيقا.

وفي قبو هذا الجناح توجد شبه مدونة النوتة الخاصة بقائد الأوركسترا، وهي مدونة إلكترونية تعرض عازفي الأوركسترا. يمكن العزف على نوتات افتراضية على نحو تفاعلي بالضغط على مفاتيح إلكترونية. يسمح هذا التفاعل بالحصول على نظرة وجيزة عن فن التأليف الأوركسترالي لدى فاغنر. كما يمكن التعرف على نوتة كل آلة على حدة.

لكن بصفة خاصة تابع جمهور مهرجان بيرويت تجربة فريدة لكاترينا حفيدة فاغنر حيث قدمت دراما «تريستان وإيزولده» Tristan und Isolde (1857 - 1859). بعد تعثرات عديدة جربت عدة مغنيات قبل أن تجد المغنية المناسبة لشخصية إيزولده.

وإذا كان يمثل هذا الاخراج التجربة الثانية لكاترينا، فليس ممكنا أن تخرج الحفيدة عن الطابع العام لدراما «تريستان وإيزولده» باستثناء السينوغرافيا والإنارة واللباس التي عرفت تغيرات واضحة من مخرج أو قائد أوركسترا إلى آخر، وهو ما يحدث عادة في الأعمال الدرامية.

إن أوبرا «تريستان وإيزولده» دراما نفسية سوداوية ومحبطة لا تطرح حلا، ركز فيها فاغنر على إظهار الحالة النفسية لشخصياتها الرئيسية، تتكون من ثلاثة فصول. وألف موسيقاها ما بين



فاغنر

1857 و 1859، وشعرها باللغة الألمانية لفاغنر نفسه. عرضت لأول مرة في ميونيخ في المسرح الملكي Hoftheater في 10 يونيو 1865م بمملكة بافاريا. ومدتها في حال التقيد الصارم بمدونة فاغنر تصل إلى 5 ساعات.

أما شخصياتها فهي:

- تريستان Tristan فارس أراضي كورنوي Cornouailles، وابن عم الملك مارك، تينور.
- إيزولده Isolde أميرة إيرلندا، سوبرانو.
- مارك Marke ملك أراضي كورنوي، باص.
- كورفينال Kurwenalمعلم الفروسية لتريستان، باريتون.
- برانغان Brangäne خادمة إيزولده، ميزوسبرانو.
- ملو Melot جليس وممالق تريستان، تنور.
- بحار شاب، تنور.
- راعي، تنور.
- مرشد، باريتون.
- مدير الدفة، باص.
- البحارة والفرسان ومعلموهم ثم رجال مسلحون،وتنور وباص.

ليست قصة دراما «تريستان وإيزولده» فاغنرية صرفة. إن كراس هذه الدراما الموسيقية، الذي دون فيه فاغنر أفكاره الدراماتورجية، يشير إلى استلهامها من غوتفريد الستراسبورغي، وقد أجرى عليها فاغنر تركيبة أصيلة من خلال الأشعار التي نظمها. ذلك بتأثير من الرومانسية الألمانية وفلسفة شوبنهاور.

أرخت هذه التحفة في تاريخ اللغة الموسيقية تحديدا، وخاصة من خلال الاستهلال، بتقديم الخطوط اللحية القائدة للدراما أو ما يسمى ليتموتيف. وقد أعطت لغتها الموسيقية بعدا جديدا تراجيديا وأسطوريا لقيمها الجمالية، بالتساؤل عن صدق المشاعر وأصالتها.

الفصل الأول:

يجري الفصل على سفينة تسافر نحو كوغنوي وقد أرفق تريستان بمعلمه كورفينال، في مهمة أوكلها إيه عمه الملك مارك وهي الإتيان بزوجته الأميرة إيزولده من إيرلندا. عند نهاية السفر، وقبل الوصول إلى أراضي كوغنوي، تخرج إيزولده من صمتها الذي تألمت من جرائه، على طول سفرها من إيرلندا، لكي تبوح لخادمتها برانغان بسر مرعب. لم يكن تريستان، البطل الذي يقدره الكل، سوى قاتل خطيب إيزولده، وهو موغولد الذي لم يظهر كممثل في هذه الدراما. فقد تصدى تريستان لموغولد في عراك بينهما فأرداه قتيلا. منذ ذلك، استعار اسما آخر لتداوي إيزولده جراحه، إلى اليوم الذي تلمح فيه صدعا في سيفه، حيث تكشف هويته الحقيقية. وعلى حافة الانتقام لخطيبها أوقفتها نظرة انجذاب نحو تريستان.

بين الكراهية والحب والعار تجاه قاتل خطيبها، تختار إيزولده التوحد مع تريستان في الموت. فقد هيأت مع خادمتها شراب سم كان تريستان على وشك ان يتجرعه. برانغان، التي لم تستطع تنفيذ أمر الأميرة، أبدلت مشروب الموت بمشروب عشق. بعد أن شرباه يسقطان، أي تريستان وإيزولده، في قاع حب وفي نشوة عارمة. لم يكن الشراب، من منظور فاغنر، سوى كاشف للمشاعر الموجودة مسبقا.

الفصل الثاني:

بينما كان مارك في جولة صيد، يلتقي تريستان وإيزولده في السر رغم تحذيرات برانغان. استغرق العاشقان في غنائي ثنائي «ديو» حب رومانسي. وهو ديو طويل يتطور شيئا فشيئا ليكون أسطوريا. يغني الاثنان لرغبتهما في نذر حبهما بموت، الذي يمثل من ناحية أخرى طريق الظفر النهائي في ليلة صادقة وعذبة في مقابل نهار عبثي خائن وكاذب. سيموتان لكي لا يفترقا، وإلى الأبد. سيتحدان بلا نهاية لا صحو بعده ولا خوف، ينسيان اسميهما، يقبلان بعضهما بعضا في حب، يهب فيه الواحد منها للآخر نفسه كليا لكي لا يعيشا سوى حب. إن ديو الحب بين تريستان وإيزولده، هو أطول ديو من هذه الطبيعة العشقية في تاريخ الموسيقا. فطوله يبلغ نحو خمسة وأربعين دقيقة. لكن فجأة يقطع الغناء بقدوم مارك ورجاله. لينتقل بنا العرض نحو الملك الذي تمكن، في غناء فردي طويل، من التعبير عن كل مشاعر الصدمة والحزن الذي خالجه من جراء خيانة الأميرة التي أحبها أكثر من أي شخص آخر والتي منحها السلطة والخيرات.

وإذا كان هذا الفصل يحيل إلى انفصال تريستان وإيزولده عن قيم العالم والمجتمع، فقد تأكد ذلك بدعوة تريستان إيزولده لمرافقته إلى بلده. لم يجرؤ تريستان على الدفاع عن نفسه فأقدم ملو على إصابته وجرحه.



تمثال فاغنر

الفصل الثالث:

يحتضر تريستان في بريطانيا بالقرب من قلعته بكاغويل château de Kareol. يحرسه الراعي كورفنال. ينتظران بصبر قدوم إيزولده الوحيدة القادرة على شفائه. بعد إنذار خاطئ، تلوح سفينة إيزولده. وفي حالة إثارة لا حدود لها ينزع تريستان ضمادات جروحه لينطلق للقاء إيزولده والموت بين ذراعيها. فجأة تلوح سفينة أخرى إنها سفينة مارك، الذي علم بسر المشروب الذي أعدته براغان، جاء مارك لكي يوحد إيزولده بعاشقها. أما كورونال الذي أحس بالانتقام، فيدفع بشدة القادمين الجدد. قَتل ملو، ثم قُتل بدوره بالقرب من سيده مارك في عراك بين جنوده. أما إيزولده وهي في نشوة أمام جثة تريستان تلتحق به في الموت. يبدو مارك منهارا ومذعورا ذاهلا ووجلا، يبارك الجثتين. ثم ينسدل الستار.

بعد هذا الملخص الوجيز لمشاهد درما «ترستان وإيزولده»، يظهر أن المشاعر الفياضة والتوتر بين شخصيات هذه الدراما يتطلبان رؤية موسيقية قادرة، ليس على ترجمتها، ولكن قادرة على أن تكون ذاتها الحدث الوجودي والمصيري لترستان وإيزولده والقيم التي يناشدانها، من منطلق الموسيقا قبل الشعر وقبل الحركة. فهل ستكون تلك الرؤية مفتاح آفاق الموسيقا الحداثية؟

دراما «تريستان وإيزولده» موسيقيا

إن أي حديث موسيقي عن «تريستان وإيزولده» ليس حديثا هينا، فهو تعترضه عدة صعوبات. تقود الدراماتورجيا التحليل الموسيقي في أوبرا l'Anneau du Nibelung، بينما لا نجد أي تشابه لذلك في «تريستان وإيزولده». لدينا هنا فعل ما في هذه الدراما، لكنه بالضرورة داخلي غامض مرتبك ومضطرب.

غير أنه إذا كانت الخطاطة التقليدية لهذه الدراما مبنية على التعارض الصديق/ العدو، فإن ذلك يتوافق مع المدونة الموسيقية. إن تَحوُّل الفعل في لاوعي الشخصيات يجعل الاتفاقات صعبة: من جهة أولى بين تريستان والواقع، ومن جهة

ثانية، بين تريستان - إيزولده ومارك. ويتجسد موسيقيا في التقابل بين السلم الملون واللحني الذي وظفهما فاغنر بتفاوت جد واضح.

إذا كانت «تريستان وإيزولده» إبداعا جديدا وتنويعة رومانسية لخرافة من الحضارة السلتية، فبفضل حرية الابداع السائدة حينها. إذ حوَّل فاغنر الخرافة القروسطية إلى دراما نفسية لبطل من القرن الـ 19، وركز على صورة الفنان الذي يعيش شقاقا بين عقله والعناصر العاطفية والحدسية لروحه.

إن الحجة التي يطورها فاغنر في هذه التحفة، أن الطريق المفتوح أمام الحب هو الليل. ليس الليل الحالك الذي يسدل على العاشقين والذي يراعي الكتمان والمواربة وإخفاء العواطف، لكن ذلك الليل الذي يهرب من الإكراهات اليومية، والنظام والنسق والواجب والتعهد والفريضة والالتزامات القانونية والشرعية ومن القياس والمقدار والميزان وكل المقتضيات والضروريات والاحتياجات التي تضغط على الإنسان. ويتجسد هذا الانضباط في الخروج عن المقامات الموسيقية القياسية، التي ما فتئ فاغنر يلجأ إليها على طول هذه الدراما.

يقول فولفغانغ زاندنر، خبير فاغنر وناقد موسيقي: إن «كارل ماريا فون فيبر تمكن من خلال أوبرا «أويرانتة» تغيير بنية الأوبرا التقليدية القائمة على السردية والأنغام، إلى بنية ملحنة تماما»، ويضيف قائلا: إن «فاغنر تبنى بدوره الفكرة وجعلها المبدأ الذي تقوم عليه دراماه الموسيقية». غير أن عند فيبر، كما عند غيره من الملحنين تكثر اقتباسات الذاكرة الموسيقية، بينما صنع فاغنر من هذه العودة الهارمونية الموسيقية رباعية «الخاتم» التي أطلق عليها تسمية «الفكرة المهيمنة». وفكرة هذا العمل الكامل تجمع «بتناغم ساحر بين الموسيقا والرسم والمسرح والرقص والشعر والصوت. إنها بالفعل النبض الحقيقي لمختلف أنواع الأوبرا منذ الأزمة التي عصفت بها مع مجموعة كاميراتا فلورنسا نحو 1600م».

إذا عدنا إلى المازورات الأولى، فسنجدها تسمح بفهم كل ما سيليها على مدار أربع ساعات أو خمس، حسب قيادة برنشتاين الذي تورع في احترام الأوقات les tempos البطيئة لفاغنر. ففي عدد قليل من النوتات قيل ما هو جوهري في هذا التحفة الغنائية والمعقد.

من النوتة la عالم تريستان إلى mi عالم إيزولده للوصول إلى si، يتجسد مجال النرفانا. منذ بداية الدراما يشير فاغنر إلى هذه النوتات المفتاحية التي سيعطيها حلا في التوافق الأخير. تبدأ la الفيلونسيل بهذه الدراما؛ وmi مشار إليه بإلحاح وsi هي نوتة موضوع الرغبة.

في قفزة من السادسة الصغيرة “la - fa” للفيولنسيل، تبدأ الدراما في غنائية عميقة بفضل هذه القفزة الحزينة والسوداوية التي تصدر من رنين وجهورية الفيولونسيل. تم بعد mi نصل إلى التوافق الأكثر شهرة في تاريخ الهارموني. وقد أكد فاغنر حزن هذه القفزة، في هذه المازورات من خلال السلم الملون الذي يدل في الموسيقا الكلاسيكية على الألم والسوداوية، وما هو غريب وغامض.

وإذا كان الكروماتيزم البطيء والنازل يسمح بتصوير السقوط والألم، فهو عند فاغنر في حركة صاعدة، تُربط كثيرا بمعاناة تريستان، لأن الأمر يتعلق بالرغبة التي تكف عن الصعود لتعود إلى النزول كروماتيكيا ثم الصعود مجددا، إذ ذاك نشعر معه بالألم. فإذا كانت الرغبة اشتهاء للحياة فهي أيضا ملهمة الموت التي تحضر في الليل لإنهاء العذابات والجراح، وهذا هو أمل تريستان. وقد أشار فاغنر إلى ذلك في توضيحاته في كراس تريستان 1854م.

يستعمل فاغنر اللغة الموسيقية الكروماتيكية للدلالة على العالم الحدسي واللاواقعي، واللغة الدياتونيكية العقلانية للدلالة على العالم الواقعي. عن طريق هذا الجدل العلائقي بين اللغتين، يبدع فاغنر عالما صوتيا يكون فيه المشاهد قادرا على أن يشكل صورة للحالة النفسية لكن شخصية. نقول إذن، إن الرغبة موجودة مسبقا في التعبير الموسيقي ومنذ الاستهلال، أي قبل شراب العشق في الفصل الأول. لكن من جهة أخرى، بين جملة النزول وجملة الصعود الكروماتيكيتين، يوجد توافق أصبح خرافيا في الهارموني الحديث، إذ هو تآلف لا نغمي. مثَّل مصدر إلهام للمؤلفين الذي جاؤوا بعد فاغنر. ففي عيونهم يبدو هذا التآلف نموذجا لتفكك اللغة الموسيقية الكلاسيكية.

«توافق تريستان»

إذا اعتبرنا التيترالوجيا فإن «تريستان وإيزولده» مشروع مجدد من الناحية الهارمونية. إن الكروماتيزمية، القائمة منذ الاستهلال، تدفع إلى منعرج في تاريخ الموسيقا الكلاسيكية الغربية، إنها نقطة اللاعودة في الموسيقا اللانغمية. لكن ماذا عن التآلفات، هل يعنى «توافق تريستان» نهاية الموسيقا الرومانسية وميلاد تباشير الموسيقا الحداثية؟

إن «توافق تريستان» هو أول توافق في دراما «تريستان وإيزولده» في المازورة الثانية. ولكونه يتألف (من اليسار على اليمن) من: fa, si,♯ ré♯ et sol، فقد أثار جدلا بين نقاد ومحللي الموسيقا، عندما بحثوا عن موضع له في النظام النغمي وحسب قواعد الهارموني التقليدية.

أعد هذا التوافق محيرا في أول عرض 1865م، فهو توافق جسور ومتهور وجريء ومجدد ومبدع ومبتكر.

وظف توافق تريستان كل من دفوراك في تحفته «قداسة» على ré الكبير op. 86 المازورة 219؛



متحف فاغنر



المتحف من الداخل

وسكريابين عدة مرات في الحركة الأولى من سوناته الرابعة للبيانو؛ وديبوسي في Golliwog's Cakewalk؛ وغيرهم.

من الذين اهتموا به تحليلا ناتيي، الذي استخرج أكثر من أربعين تأويلا مختلفا له. إذا لم تكن كلها خاطئة كليا فهي لا تقنع كليا. إذا كانت fa هي الأساس فإن الرابعة زائدة والسادسة زائدة والثانية زائدة. غير أنه يمكن أن تكون la هي الأساس. بالتالي فإن المقام إما fa الصغير أو faالكبير أو la الصغير أو la الكبير! وهذا أقل تقدير.

هناك من محللي هذا التوافق من انطلق من القاعدة التي تبنى عليه القفلة. من المعلوم أن هناك أربعة أنواع من القفلات الموسيقية وسنكتفي بذكر القفلة التامة والناقصة. فالقفلة التامة تستخدم الائتلاف الخامس ثم الأساسي، حيث تهبط نوتة الباص خمس درجات. أما القفلة الناقصة فتستخدم الائتلاف الرابع ثم الأساسي حيث تهبط نوتة الباص أربع درجات. يمكن القول إذن إن القفلة التامة مؤلفة عامة من ثلاثة توافقات: توافق مهيئ وهو توافق وظيفي وتوافق على النوتة تحت السائدة، يمكن أن يكون الثانية أو الرابع ونادرا ما يكون على السادسة، متبوع بتوافق للتوتر له وظيفة سيادية هو الخامس يحلل إلى توافق نغمي على الدرجة الأولى. من خلال هذه القاعدة يمكن بناء عدة أنماط من القفلات.

أما القفلة الناقصة أو نصف قفلة هي قفلة كاملة مبتورة ومجدوعة من الحل. تترك المستمع معلقا على توافق السائدة، حيث ينتظر عادة استدعاء نغمة القرار التي لن تأتي. تتناسب هذا القفلة مع هدف الدراما أو حجتها التالية: إن حب تريستان وإيزولده لن يجد كماله في عالم الأرض لن ينهى إلا في عالم آخر هو الموت. نعلم أنه من التوافق المهيئ يمكن انتاج أصوات متنافرة، مثل معظم كورالات سباسيان باخ، على الوقت القوي ما قبل الأخير. وفي الهارموني الرومانتيقي خاصة سيكون هذا التوافق محط اهتمام المؤلفين، إذ سيمنح له لونا آخر بإبدال إحدى نوتاته بالزيادة فيها. وهذا ما سيجعل صوتيته قاسية. نجد هذا التوافق على النغمة الثانية بتحويل النغمة الثالثة. إنه واحد من التوافقات المسمى بالتوافق ذي السادسة الزائدة وهو في صيغة الانقلاب الثاني هنا وهو: fa-ré#.

لكن من جهة أخرى، من دون المساس بنوتات التوافقات، يمكن عند الحاجة إلى إغناء الهارموني، إضافة نوتات غريبة عن مقام اللحن مثل الأبوجياتور ونوتات المرور. إن الأبوجياتور قد طبق مع التوافق بإلحاح، فغُير إدراكنا للهارموني بما أنه لا نسمع التوافق الأساس، إذ نسمع توافقا مع نوتة أو أكثر من «نوتة خاطئة» fausse note، يمكن أن تحل هذه النغمات غير المستساغة بإحلال نوتة صحيحة تعطي نغمة التوافق الأساس. لكي تبقى البنية النغمية مقبولة للأذن، يختار المؤلفون الموسيقيون بين الإغناء الهارموني بتوافقات تبدلية والإغناء بالكونتربون بإضافة نوتات غريبة، وهذا ما يخلق أصواتا تنافرية والتوتر في كلتا الحالتين. لكن ضربة فاغنر ستجمع بين التقنيتين ما سيشكل صواتية مختلفة لتوافق تريستان: يتعلق الأمر بتطبيق توافق تبديلي مع تطبيق الأبوجياتور في الآن. ويعود سبب هذا الغنى والتنوع إلى كون فاغنر قد ألف الموسيقا قبل الكلمات. فقد أعطى فاغنر لنفسه حرية مطلقة في التأليف الموسيقي في مقابل الشعر. إذن لكي يتابع فاغنر التصاعد الكروماتيكي للصوت العالي، سنجد أبوجياتور على توافق السائد وهذا هو المعتاد.

أما الإبداع الموفق الآخر لدى فاغنر فيتمثل في الإيقاع. من الطبيعي أن الأبوجياتور القصير والنوتة الصحيحة هي التي تأخذ مكانا أكبر. هنا، (يمكن العودة إلى الصورة أعلاه) الأبوجياتور طويل تنتهي بنا الجملة إلى اعتبار نوتاتها سلمية، إلى حد أننا ننتظر الحل، غير أن ذلك لن يحدث فيصير توافق تريستان كينونة في حد ذاته.

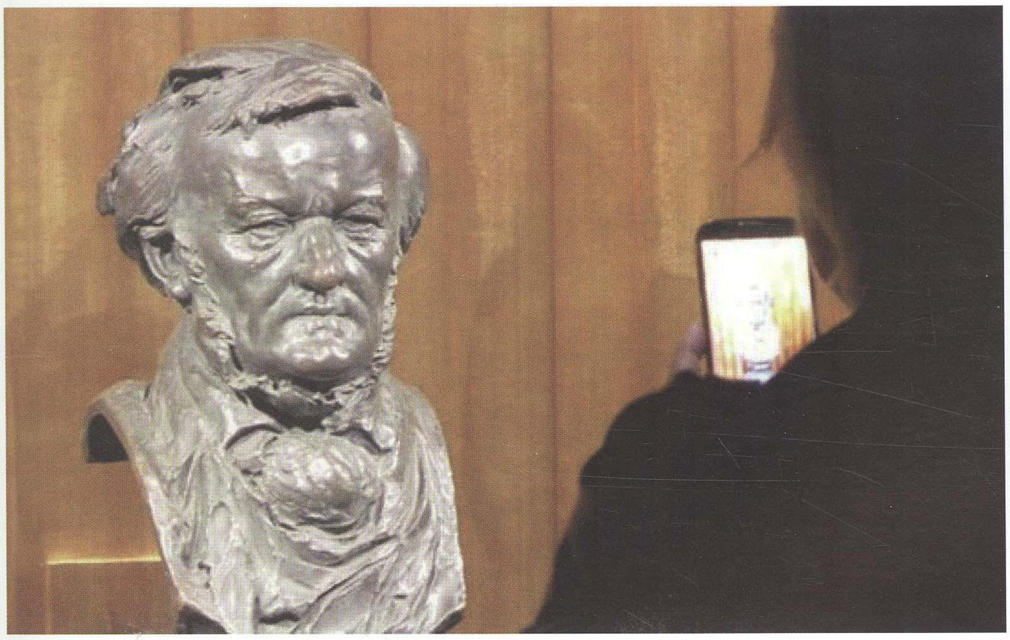
على هذا المستوى تتمايز تحليلات توافق تريستان. هنا يمكن أن نعد صول ديز sol# هي أبوجياتور وla النوتة الصحيحة، ولكن يمكن أن نعد # sol نوتة أساسية من المقام والنوتة la نونة مرور.

ومن الملاحظ أننا لا نستطيع تحديد السلم الذي اختاره فاغنر لتأليف دراما «تريستان وإيزولده»، بالتالي لا يمكن تحديد النغمة الأساس ولا القرار ولا طبيعة القفلات وكذلك التوافقات. من نتائج كل ذلك أن يلهم راود الموسيقا الحديثة اللامقامية فضلا عن المعاصرة.

زيادة على الإيقاع فإن التجويق يسير في الاتجاه نفسه بما أن الأبوا الثاني يضاعف نوتة # sol. ويمكن اعتبار هذا التضعيف الأدائي بصوت الأبوا، علامة تشديد على هذه النوتة للتوافق العجيب «توافق تريستان» الذائع الصيت والمتهور. لكن فاغنر يتوقف في لحظة حل التوافق ويدفع الهارموني العرضي عن طريق نوتة غريبة وليس عن طريق قواعد الهارموني الكلاسيكي لذلك وصل فاغنر، في المازورات الأولى من دراما «تريستان وإيزولده»، إلى ما وصل إليه.

لنلخص عبقرية فاغنر في قليل من المازورات الكلامية. تأكد أن «توافق تريستان» في الاستهلال تكثيف لحجة دراما «تريستان وإيزولده». إن الكروماتيزية تنتج التوتر الهارموني الذي يصير رمزا للمعاناة العاطفية التي يمر بها تريستان وإيزولده. إن عظّم فاغنر من السلم الكروماتيزمي أو الملون، فقد قلب العلاقة بين الدياتونيزم والكروماتيزم. وهذا لم يكن معتادا في الموسيقا قبل فاغنر. هكذا سيطغى السلم الكروماتيزمي على الدياتونيزمي، سيغدو الدياتونيزم عرضيا بينما الكروماتيزمي جوهريا. قد يولد هذا أحيانا جفافا عاطفيا بين الشخصيات مثال الحوارات التي تجري بين تريستان وبرانغان في الفصل الأول، الذي يخلو من أي مشاعر، لكنه عكس ذلك تماما في أثناء تفجير مشاعر ورغبة كل من تريستان وإيزولده.

ذلك هو فاغنر الرومانسي المتحمس والثوري الذي يعيش ما يعبر عنه تريستان، توبع وهرب إلى المنفى بعد مشاركته في عصيان 1848م. مكث مع زوجته عند تاجر ثري، كانت له ابنه أقام معها علاقة طويلة. وفي الوقت نفسه يكتشف فاغنر فلسفة شوبنهاور التي ستأثر فيه.



تمثال فاغنر

ساعد إنشاء أكاديمية الفنون ومعهد الكونسرفتوار وكليات الموسيقى على ظهوره

التأليف الموسيقي في مصر .. بين جيلي أبو بكر وعمر خيرت

شهد الوطن العربي، في النصف الثاني من القرن العشرين، نهضة في التأليف الموسيقي الأوركسترالي نتيجة ظهور جيل من الرواد الدارسين لعلوم الموسيقى وتأثرهم بالموسيقي الكلاسيكية الأوروبية.

ومن الدول العربية التي شهدت نهضة في مجال التأليف الموسيقي كانت مصر، فتذكر لنا الدكتورة سميحة الخولي، في الجزء الأول من كتاب «رئيس قسم النقد الموسيقي بأكاديمية الفنون- مصر التأليف الموسيقي المصري المعاصر»، أنه في الثلاثينيات من القرن المنصرم بدأ دخول مادة الموسيقى إلى مناهج التعليم في مصر بناءً على اقتراح تقدم به صفر علي إلى وزارة المعارف في العام 1926. وفي العام 1935 أنشئ معهد معلمات الموسيقى بجهد كبير من د. محمود الحفني، وفي الخمسينيات انضم إليه معهد مماثل للبنين، ثم تحول في العام 1975 إلى كلية التربية الموسيقية التابعة لجامعة حلوان.

د. ياسمين فراج

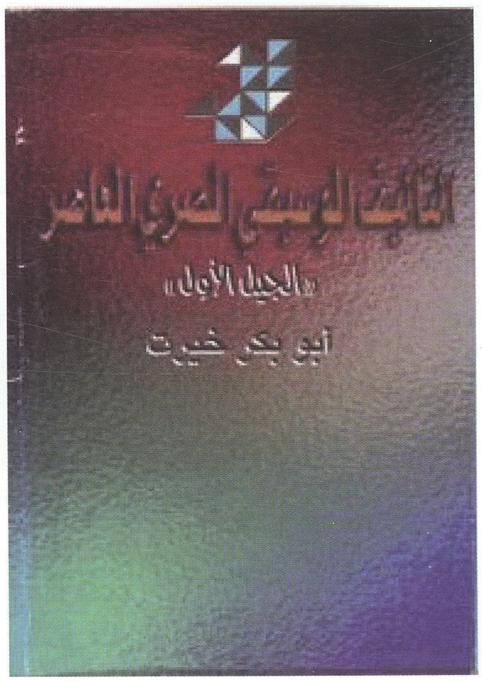
رئيس قسم النقد الموسيقي بأكاديمية الفنون- مصر







برع عمر خيرت في العزف على آلة البيانو ، وأصبح الموسيقار الوحيد الذي يقدم حفلات موسيقية خالصة من دون غناء



«غلاف كتاب «التأليف الموسيقي المصري المعاصر



الموسيقار أبو بكر خيرت

وفي العام 1934 بدأ بث برامج الإذاعة المصرية الحكومية وظهرت من خلالها في الأربعينيات بعض البرامج التي تهتم بتقديم الموسيقات الأوركسترالية العالمية، ومن أشهر هذه البرامج «ديوان الموسيقى الكلاسيك»، «السندباد» الذي قدمهما د. حسين فوزي، وقد ساهمت هذه النوعية من البرامج في تقريب الموسيقى الأوركسترالية الكلاسيكية من عموم الشعب المصري. كذلك كانت للجمعية المصرية لهواة الموسيقى والتي أسسها مجموعة من مثقفي مصر الهواة والممارسين للموسيقى، حيث أسسها وترأسها الفيزيائي العالمي د.مصطفى مشرفة الذي كان يجيد العزف على آلة الفيولين، وكانت هذه الجمعية تقدم حفلات موسيقية عامة يعرض من خلالها الأغنيات الغربية الفنية المترجمة إلى العربية، ومجموعة مؤلفات موسيقية وغنائية أخرى لأعضاء هذه الجمعية مثل يوسف جريس، أبو بكر خيرت، حسن رشيد وزوجته بهيجة رشيد.

وفي العام 1959 أسست معاهد أكاديمية الفنون، وكان من معاهدها المهمة التي أثرت في تطوير التأليف الموسيقي المصري المعهد القومي للموسيقى الكونسرفتوار، وقد أعطى هذا المعهد الفرصة للموهوبين في مصر، وبعض الدول العربية، لدراسة علوم الموسيقى الأوروبية، ودراسة العزف على آلات الأوركسترا السيمفوني، وهو ما أوجد وفرة في المؤلفين والعازفين المصريين.

أبو بكر خيرت .. الجيل الأول

من أبرز العائلات المصرية التي أثرت في حركة التأليف الموسيقي المصري، في فترتين زمنيتين مختلفتين، عائلة خيرت، التي قدمت من أبنائها المهندس أبو بكر خيرت الذي ينتمي إلى الجيل الأول من مؤلفي الموسيقى الأوركسترالية. وتذكر لنا أستاذ النظريات والتأليف والمؤلفة الموسيقية د. عواطف عبدالكريم، في الكتاب السابق ذكره، أن أبا بكر خيرت عاش سنوات طفولته وصباه في بيت تنعقد فيه الصالونات الثقافية التي يدور فيها الحوار حول الموسيقى والفن والثقافة، ويمارس فيها العزف والغناء، مما جعله يتعلق بالموسيقى، ويتعلم نظريات الموسيقى والعزف على آلة الكمان وهو في سن العاشرة، ومن بعدها تعلم العزف على آلة العود، ثم آلة البيانو مدة عشر سنوات. وبعد حصوله على دبلوم الهندسة المعمارية بدرجة امتياز، من جامعة القاهرة، تم إيفاده الى باريس في بعثة دراسية لخمس سنوات للتخصص في الهندسة المعمارية وتخطيط المدن، وإلى جانب ذلك راح يتلقى دروسا خصوصية في علوم الهارموني والتأليف والتوزيع الأوركسترالي والعزف على البيانو على أيدي مجموعة من أساتذة كونسرفتوار باريس.

بعد عودة أبو بكر خيرت من بعثته، في باريس، بدأ تأليف الموسيقى الكلاسيكية، وقد قدم في المرحلة الأولى التي امتدت من 1922 إلى 1954 مجموعة الدراسات الشاعرية لآلة البيانو، ومجموعة من السوناتات وموسيقى الحجرة، وبعض الأعمال للكورال والأوركسترا، مثل «ضراعة» و«نسمة الصبح تحيي الربا»، وكونشرتو البيانو الأول في مقام دو الصغير، والسيمفونية الأولى «الثورة». وتتسم أغلب مؤلفاته في هذه المرحلة بانحيازها للموسيقى الأوركسترالية الغربية، وهذا لا ينفي أنه قدم بعض المؤلفات المبنية على تيمات موسيقية مصرية مثل: مؤلفة البيانو بعنوان «أغنية مصرية» المستنبطة من لحن «إيه العبارة» لسيد درويش، والمتتالية الشعبية في سلم فا الكبير.

المرحلة الثانية في حياة أبو بكر خيرت الموسيقية هي التي امتدت بين العامين 1955 و1962، وفيها نالت مؤلفاته اهتماما كبيرا على المستويين المحلي والعالمي، وقد منحه الرئيس الراحل جمال عبدالناصر، في هذه الفترة وسام الاستحقاق. ومن مؤلفاته في هذه المرحلة السيمفونية الشعبية في سلم صول الصغير، والتي استنبط موسيقى

بعد عودة أبو بكر خيرت من بعثته، في باريس، بدأ تأليف الموسيقى الكلاسيكية، وقدم في المرحلة الأولى التي امتدت من 1922 إلى 1954 مجموعة الدراسات الشاعرية لآلة البيانو

الأوركسترا السيمفوني

هو عبارة عن مجموعة من عازفي الأدوات الموسيقية تضم ما يقارب المئة عازف لمختلف الآلات الموسيقية بشتى أنواعها، كالآلآت الإيقاعية والآلآت الوترية والآت النفخ الهوائية والآت المفاتيح، كما يمكن أن يصاحبه مجموعة من المغنيين الداعمين والذين يسمون بالجوقة أو الكورس أو الكورال.

يتم قيادة الأوركسترا عادة من قبل شخص يدعى بالقائد أو المايسترو، وهو شخص ذو مركز مرموق ودراية عالية في عالم الموسيقى وغالبا ما يكون متمكنا ومحترفا في العزف على آلة موسيقية أو أكثر، وفي أحيان كثيرة في حالة كون العمل لا يتطلب كثيرا وجود المايسترو فممكن أن ينوب عن المايسترو العازف الأول في الأوركسترا والمسمى كونسيترماستر، وهو عازف الكمان الذي يجلس في المقعد الأول، وأحيانا يقود الأوركسترا عازف السولو لو كان العمل لآلة سولو.

الكونسرفتوار

هو معهد متخصص قام بتأسيسه المؤلف الموسيقي أبو بكر خيرت عام 1959 ضمن معاهد أكاديمية الفنون بالقاهرة، وذلك تحت اشراف وزير الثقافة الأسبق د.ثروت عكاشة، بهدف الارتقاء بالذوق الفني العام لدى الشعب المصري وتخرج أجيال جديدة متخصصة في فروع الفن الأكاديمي.

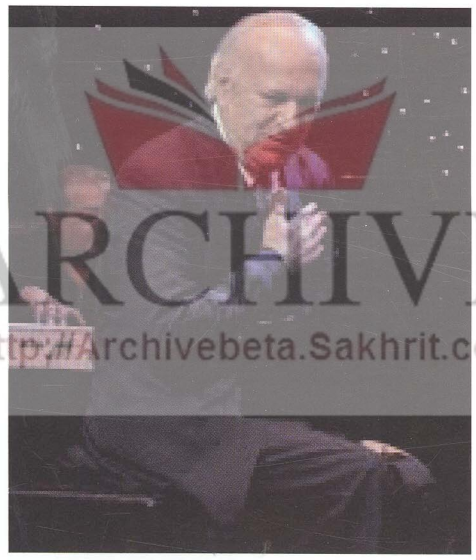
ويعتبر هذا المعهد من أهم المعاهد الفنية في الشرق الأوسط. وقد تخرج منه عدد كبير من الفنانين الذين اثروا الحياة الثقافية المصرية والعربية .

ومن أهم الأساتذة الذين قاموا بالتدريس في هذا الصرح التعليمي الشامخ: د.جمال عبد الرحيم، د. عواطف عبد الكريم، المايسترو أحمد الصعيدي د. محمد عبد الوهاب عبد الفتاح، ومارسيل متى ومحمود عثمان.

ومن أهم العمداء الذي تولوا عمادته: د. سمحة الخولي، د.اكرام مطر، د. نيبال منيب، حسن شرارة، فوزى الشامي، راجح داوود، د. إيناس عبد الدايم، د. منير نصر الدين، د.محمود بيومي، د.ايمان سامي

يمنح المعهد درجات: الثانوية، البكالوريوس، الماجستير، والدكتوراه، في التخصصات الموسيقة، ويضم سبعة تخصصات هى: التأليف، النظريات، والقيادة، وعلوم الموسيقى، والبيانو، والصولفيج، والوتريات، الهارب، والنفخ، الايقاع.

حركاتها من الموسيقات الشعبية في محافظات مصر المختلفة، حيث نجد الحركة الثانية تعبر عن رقصة التحطيب الريفية، والحركة الثالثة تعبر عن ألحان زفة العُرس السكندرية. السيمفونية الثالثة (موسكو) في سلم دو الكبير، والتي تضمنت في حركتها الثانية تنويعات على لحن لسيد درويش من أوبريت شهرزاد. الافتتاحية الوصفية (إيزيس) والتي استوحاها من رواية توفيق الحكيم التي تحمل الاسم نفسه. المتتالية الشعبية للأوركسترا في سلم دو الصغير، والتي ألفها في العام 1958 في أثناء الوحدة الاندماجية بين مصر وسورية، ولذلك تضمنت ألحانا شعبية مصرية وسورية. وتتسم أغلب مؤلفاته في هذه المرحلة بانحيازها إلى عناصر الموسيقى المصرية. والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: لماذا لم تلقَ مؤلفات أبو بكر خيرت نجاحا جماهيريا بعد رحيله؟ ربما لتجاهل وسائل الإعلام الجماهيرية مؤلفاتهن وربما لأن مؤلفاته كانت في صيغ الموسيقى الأوركسترالية التقليدية، ولم تكن من الموسيقات التصويرية للأفلام أو المسلسلات. وربما لأن موسيقاه ألفت لجمهور المجتمع المصري من العشرينيات إلى ستينيات القرن الماضي، بينما جمهور الحاضر اختلفت تركيبته النفسية والثقافية؛ مما أوجد حواجز بين نوعية المنتج الموسيقي في الماضي وجمهور الحاضر.



ولد عمر خيرت لعائلة ارستقراطية

عُمر خيرت .. الجيل الثالث

عندما ترقص أنامله على البيانو تذوب أحزاننا، وعندما نسمع أعماله تتجدد أحلامنا، إنه أحد أهم مؤلفي الموسيقى الأوركسترالية في مصر والوطن العربي، إنه المؤلف الموسيقي عمر خيرت... ولد عمر خيرت لعائلة أرستقراطية محبة للفنون، فعمه هو المؤلف الموسيقي أبو بكر خيرت المهندس المعماري الشهير الذي وضع تصميم المعهد العالي للكونسرفتوار وباشر بناءه، وله العديد من المؤلفات المَوسيقية، أذكر منها السيمفونية الشعبية، وتنويعات على ألحان لسيد درويش، والمتتالية الشعبية للأوركسترا. تخرج عمر خيرت في الدفعة الأولى للمعهد العالي للكونسرفتوار في العام 1959 الذي درس فيه علوم المَوسيقى والعزف على آلة البيانو، ثم أكمل دراسته الموسيقية بجامعة ترينتي بلندن. بدأ عمر خيرت حياته العملية في مجال الموسيقى كعازف درامز في فرقة «لوبيتي شاه» في العام 1968، وهي من أولى الفرق المصرية التي كانت تحاكي موسيقى الفرق الغربية. في بداية الثمانينيات اتجه عمر خيرت إلى التأليف الموسيقي، وقدم لنا العديد من الموسيقات التصويرية للمسلسلات والأفلام، بخلاف مؤلفات الحفلات والمؤلفات المستقلة.

موسيقى الأعمال السينمائية

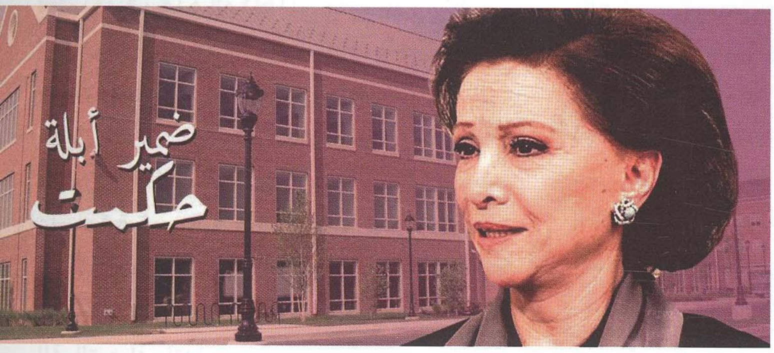
أربعة مؤلفات من أعماله السينمائية هي



الأوركسترا السيمفوني



ألف عمر خيرت موسيقى مسلسل «غوايش»



فاتن حمامة في مسلسل «ضمير أبلة حكمت»

«خللي بالك من عقلك»، حيث لحن في قالب دائري (روندو) نسمع فيه فكرة لحنية رئيسية في ميزان رباعي بطيئة نسبيا، تظهر في بداية المؤلفة ويتكرر ظهورها بعد فكرتين لحنيتين مختلفتين عنها في السرعة والحالة الانفعالية لهما، فكلاهما يتسم بالتوتر من خلال عدة عناصر أبرزها سيطرة مسافة الثانية الصغيرة، وتصاعد الطبقة الصوتية للحن.

موسيقى فيلم «إعدام ميت»، بداية اللحن التي جاءت من ضربات آلة التيمباني الإيقاعية تبعها عزف من آلة الكورنو النحاسية بصوتها القوي المملوء بالتحاور مع مجموعة الكمان، أعطى من الوهلة الأولى انطباعا سمعيا للمتلقي بالعسكرية والقوة معا، وهي الأجواء الدرامية التي تدور فيها أحداث هذا الفيلم، لحن المؤلفة يدور بين ثلاثة أفكار لحنية تتكرر الأولى منها بعد نهاية الثانية والثالثة، وقد عبر خيرت عن توتر الحالة الانفعالية بالتصاعد اللحني بقفلة المؤلفة النصفية غير المستقرة سمعيا، وقد أراد خيرت في هذه المؤلفة التعبير عن جهاز المخابرات المصري، والمؤسسة العسكرية المصرية التي تنتصر في نهاية الفيلم على أعدائها.

موسيقى فيلم «قضية عم أحمد» هي الأشهر والأبسط لحنيا، فهي عبارة عن فكرتين لحنيتين فقط في مقام وميزان واحد، وربما هذه البساطة الممزوجة بإيقاع المقسوم الذي يستهوي الجمهور العربي، وقد عبرت بساطة الفكرة الموسيقية هنا عن بساطة الأسرة التي ينتمي إليها أبطال الفيلم، وهي الطبقة المتوسطة.

موسيقى أغنية فيلم «مافيا» التي قام بغنائها المطرب مدحت صالح، أبرز خيرت في هذا اللحن خصوصية موسيقى النوبة المصرية، فقد تضمن اللحن فكرتين لحنيتين، إحداهما اعتمدت على نغمات السلم الخماسي النوبي المصاحب بنقرات أحد الإيقاعات النوبية، يقابله لحن الغناء في نغمات مقام كرد، وهو الأكثر بطئا من الأول، الفواصل الموسيقية والإيقاعية كانت محور

> لحن عمر خيرت تترات مسلسلات «ليلة القبض على فاطمة»، و«ضمير أبلة حكمت»، و«غوايش»، و«مسألة مبدأ»، و«صابر يا عم صابر»، و«مكان في القلب»، و«اللقاء الثاني»، و«البخيل وأنا»، و«الخواجة عبدالقادر»

التحول بين الفكرتين اللحنيتين في هذه المؤلفة. ومما سبق نجد أن عمر خيرت عبر عن طبيعة البيئات الجغرافية والشرائح المجتمعية المتنوعة في مصر، كما ظهر من خلال موسيقى أغنية أفلام مافيا، وقضية عم أحمد، وإعدام ميت.

تترات المسلسلات

من تترات المسلسلات قدم عمر خيرت موسيقى مسلسل «ليلة القبض على فاطمة»، وهو أول مسلسل يضع موسيقاه التصويرية، و«ضمير أبلة حكمت»، و«غوايش» الذي اشتهر بأغنية «في هويد الليل» التي غناها المطرب علي الحجار، و«مسألة مبدأ»، و«صابر يا عم صابر»، و«مكان في القلب»، و«اللقاء الثاني» المعروف بأغنية «زي الهوا» التي غناها كل من علي الحجار وحنان ماضي، و«البخيل وأنا» الذي كان لآلة الماريمبا فيه دور كبير بأداء فراشة الأوبرا نسمة عبدالعزيز، وأخيرا تتر النهاية لمسلسل «الخواجة عبدالقادر». وبشكل عام فقد استخدم خيرت بعض الإيقاعات الشعبية، مثل الملفوف في موسيقى «زي الهوى»، والمقسوم كما في موسيقى «في هويد الليل»، وأخرى ذات طابع ديني، كما جاء في الجزء المُغنى في تتر «الخواجة عبدالقادر»، الذي يبدأ بالمقطع «والله ما طلعت شمس ولا غربت/ إلا وحبك مقرورٌ بأنفاسي»، حيث ظهرت نقرات إيقاع المصمودي المصري ذات الوحدات الثماني، التي أعطت اللحن طابعا صوفيا مصريا.

المؤلفات المستقلة

من المؤلفات الموسيقية المستقلة - التي أُلفت للألبومات فقط - يحرص خيرت على تقديم عدد منها في حفلاته، منها مؤلفة «الله يا الله»، الذي استخدم فيها إيقاعا سماعيا دارجا ذا الميزان الثلاثي، وهو من الإيقاعات المصرية الصوفية قليلة الاستخدام في موسيقانا المصرية، وهو لحن يعتمد على فكرة موسيقية واحدة بسيطة البناء. مؤلفة «امرأة» التي اعتمدت على فكرتين لحنيتين متباينتين في حالتهما الانفعالية، إحداهما بطيئة نسبيا في ميزان رباعي، والأخرى أسرع قليلا في ميزان ثنائي بَرَزَ فيها التوتر من خلال الخط اللحني لمجموعة الكمان. مؤلفة «رابسودية عربية»، وقد ألَّف منها جزءين فرق بينهما بالأرقام 1 و2، وفي الحفلات غالبا يدمج بين أجزاء من كليهما، لنجد أنفسنا أمام فكرتين لحنيتين: الأولى ذات لحن هادئ في مقام نهاوند ذي الطبيعة المحايدة (نغماته تستخدم في الموسيقى الغربية والعربية)، أما الفكرة الثانية فتتسم بالعربية الشديدة من حيث نغمات لحن الفكرة التي جاءت في مقام راست (مقام مصري عربي صميم)، صاحبها أحد الإيقاعات الخليجية الشهيرة، وغالبا من شبه الجزيرة العربية، وهو

«شرجين»، كما يُنطق في دول الخليج، وبالطبع اعتمد عزف هذه الفكرة الموسيقية على القانون ومجموعة الكمان مع الكيب وورد. وأخيرا مؤلفة «تيمة حب»، حيث تشارك في عزفها هارب منال محيي الدين مع بيانو عمر خيرت، بمصاحبة مجموعة الآلات الأخرى، وهي مؤلفة تعتمد على فكرة موسيقية واحدة ذات نوتات طويلة نسبيا أضفت عليها طابع الرومانسية والهدوء النفسي، مع تصاعد النغمات وتدعيمها بنقرات آلة التيمباني لتدل على تأجج مشاعر العاطفة بالحُب.

موسيقى الباليه

وضع عمر خيرت موسيقى باليه لفرقة الباليه الكندية في العام 1989 بعنوان «العرافة والعطور الساحرة»، وهي موسيقى الباليه الوحيدة التي ضمن مؤلفاته.

الحفلات الحية

تتكون فرقة الموسيقار عمر خيرت، في حفلاته الحية، من أوركسترا كومبو، وهي فرقة تجمع بين مزيج من آلات الأوركسترا السيمفوني والباند الغربي وبعض آلات من تخت الموسيقى العربية، وهي: الآلات الإيقاعية التي منها المنغم كالماريمبا والأكسيليفون وآلات النقر، كالطبول والدفوف والدرامز والتومبا وغيرها، الهارب، أحمد الناصر الكيب وورد، الباص جيتار، العود والقانون، وبراس سكشن (آلات النفخ النحاسي)، ومن آلات النفخ الخشبي الأوبوا والفلوت. وقد نجح خيرت، من خلال هذا المزيج الآلي الذي يوجده في مؤلفاته، في تقريب الآلات الموسيقية الغربية والأفريقية بأنواعها من المتلقي العربي، والعكس أيضا تقريب الآلات العربية والمصرية من المتلقي الغربي في أثناء تقديم مؤلفاته في حفلات خارج حدود القُطر العربي.

موسيقى الأغنيات القليلة التي وضع ألحانها عمر خيرت دائما ما تدفع جمهور الحضور إلى الغناء معها، على الرغم من عدم بساطتها أحيانا، ومن هذه الأغنيات «فيها حاجة حلوة» التي كتب كلماتها الشاعر الموهوب أيمن بهجت قمر، ولحنها خيرت، وغنتها ريهام عبدالحكيم بعد ثورة يناير، ولاقت نجاحا مدويا. الأغنية الثانية هي تلك التي قدمت في أحد افتتاحات دورات مهرجان القاهرة السينمائي الدولي. والأغنية الثالثة هي «عارفة» التي كتب كلماتها الرقيقة بهاء جاهين، وقام بغنائها المطرب علي الحجار، والحقيقة أن عمر خيرت أبرز جمال الكلمات بنغمات لحنه الذي تكون من فكرتين لحنيتين. وأخيرا موسيقى أغنية «أنت المصري» التي سبق أن غنتها الفنانة لطيفة في فيلم «سكوت هنصور»، وهو لحن مكون من ثلاث أفكار لحنية قصيرة، وأهم ما يُميز موسيقى عمر خيرت للأغنيات أنها غير تقليدية، فهي تتكون من عدة أفكار لحنية متباينة المسار اللحني وأحيانا المقامات، يظهر فيها الإيقاعات المصرية التي تستهوي الجمهور المصري والعربي، مثل «المقسوم» الذي ظهر في أجزاء من أغنية «أنت المصري»، «فيها حاجة حلوة»، وأخرى يظهر فيها تركيبات إيقاعية مبتكرة خاصة بعمر خيرت، كتلك التي ظهرت في جزء من أغنية «عارفة».

في نهاية هذا العرض التحليلي النقدي لبعض أعمال المؤلف الموسيقي المصري عمر خيرت أجد أن إجابة تساؤل: «لماذا لا تمسنا موسيقى المؤلفين الغربيين، بينما موسيقى عمر خيرت تؤسرنا ونتجاوب معها؟»، قد تجلت للقارئ وهي: لأنها موسيقى تقدم الموروث الموسيقي من خلال الإيقاعات، والمسارات اللحنية، والآلات المصرية والعربية التي تفرضها مؤلفاته على الأوركسترات التي تعزفها، والموهبة الكبيرة في المزج بين ما هو مصري عربي وما هو غربي من عناصر البنية الموسيقية ببراعة شديدة.

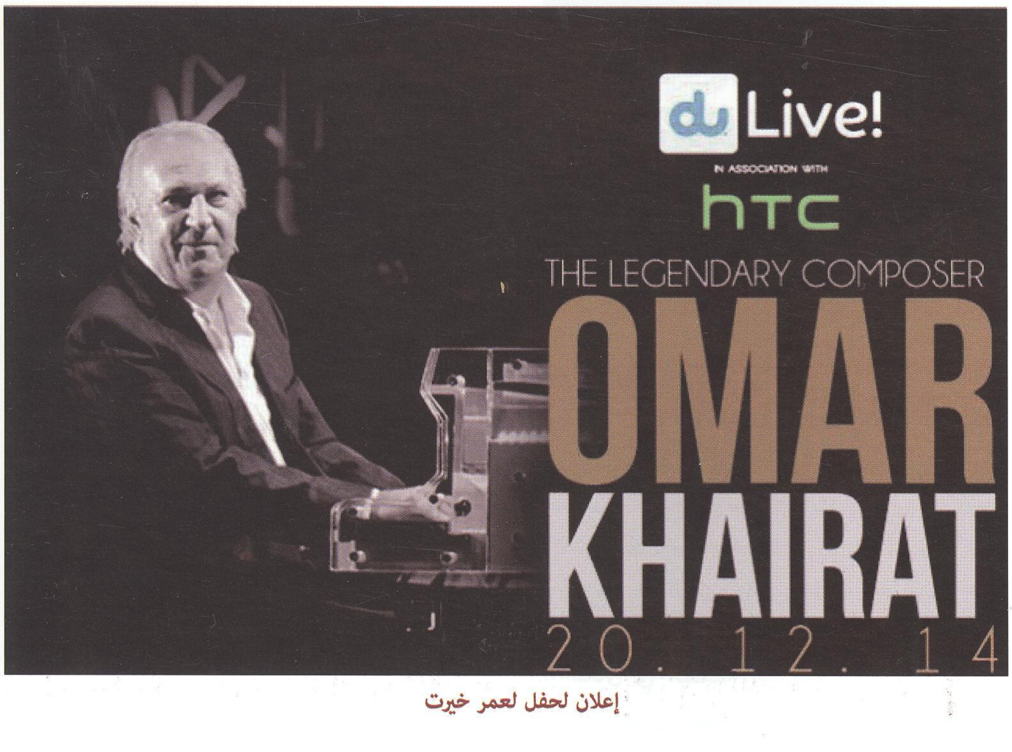
موسيقى فيلم «قضية عم أحمد» عبارة عن فكرتين لحنيتين فقط في مقام وميزان واحد



بوستر فيلم «إعدام ميت»



بوستر فيلم «قضية عم أحمد»

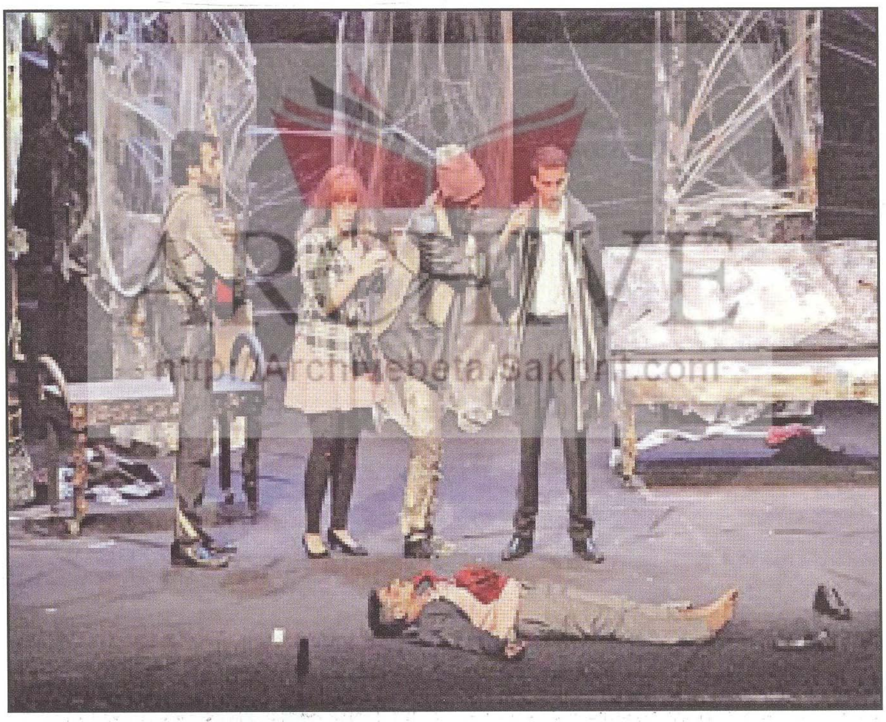


إعلان لحفل لعمر خيرت

قدمتها فرقة مسرح الخليج ضمن فعاليات مهرجان «صيفي ثقافي 10»

أوتوقراطيا

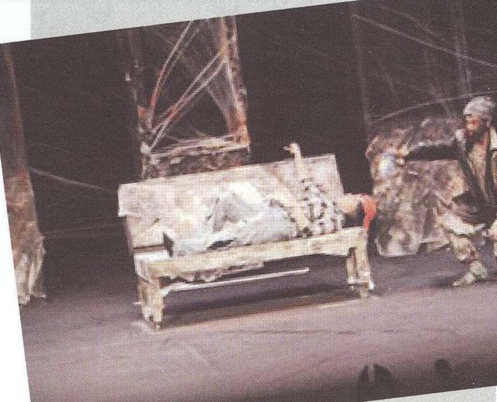
مسرحية الحبكة البوليسية



اتكأت المؤلفة فاطمة العامر على المصطلح اليوناني «أوتوقراطيا» Autocracy عنوانا لمسرحيتها ومفتاحا للولوج إليها. وهي كلمة يونانية تعني «حكم الفرد»، والذي قد لا يكون بالضرورة شموليا أو ديكتاتوريا. فالحاكم الأوتوقراطي قد يسمح بحريات لكن تظل السلطة كاملة في يده، وقد يحتاج إلى مساعدة بعض الفئات، مثل الجيش أو الشرطة، في تكريس حكمه. ومن الصعب التفريق سياسيا بين صيغ الحكم الديكتاتوري والحكم الأوتوقراطي الذي قد لا يكون سيئا، أو قد ينجز إصلاحات مهمة، أو يسمح بمستوى من الحريات العامة.

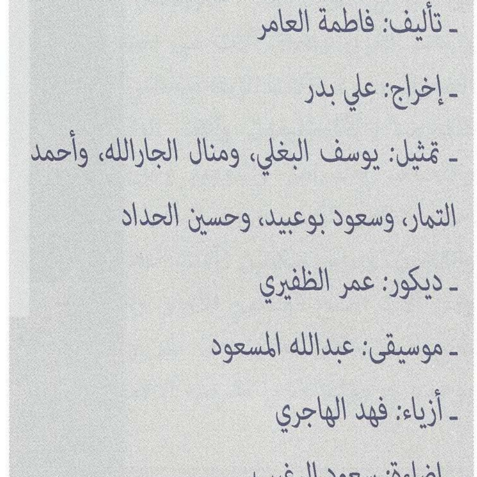
شريف صالح

ناقد وصحافي - الكويت



أوتوقراطيا

- تاريخ العرض: 27 أغسطس 2015
- مهرجان صيفي ثقافي 10
- فرقة مسرح الخليج
- تأليف: فاطمة العامر
- إخراج: علي بدر
- تمثيل: يوسف البغلي، ومنال الجارالله، وأحمد التمار، وسعود بوعبيد، وحسين الحداد
- ديكور: عمر الظفيري
- موسيقى: عبدالله المسعود
- أزياء: فهد الهاجري
- إضاءة: سعود الرغيب
- ماكياج: سارة دشتي



قد تكون الكاتبة لجأت إلى تلك العنونة، للهروب من مفردة «الديكتاتور» التي فقدت قدرتها على الإيحاء والترميز؛ لكثرة ما استُهلكت في العروض الدرامية... وقد يكون دافعها وراء ذلك الإشارة إلى أنواع أخرى من التسلط والقهر، قد لا ننتبه إليها جيدا. وأيا كان سر التسمية، فنحن إزاء مصطلح سياسي عالي النبرة، يفرض نفسه في تلقي العرض وتأويل شفراته.

رغم أن نص المسرحية ذاته لا يبدو ـ ظاهريا ـ مسيسا، فهو يتحدث عن جماعة من المهمشين تعيش في الحانة... في الخلاء... وتقع جريمة قتل أمام أعينهم، فتضعهم تلك الجريمة رغما عنهم في بؤرة الحدث، والضوء.

يرتكز النص هنا على الحبكة البوليسية، فابتداء نرى مجموعة مهمشين تحدث أمامهم جريمة قتل، فيتحولون إلى «شهود»، ثم يظهر المحقق (يوسف البغلي) والشرطي (أحمد التمار)، ويبدآن في مواجهة «الشهود» حول ملابسات الجريمة. ومع اكتشاف أن القتيل الشاب هو نفسه ابن محافظ المدينة، يحدث الانقلاب الدرامي. فأهمية القتيل أعطت أهمية قصوى لهؤلاء «الشهود» الذين لم يكن أحد ليعبأ بهم، وهم «سعود بوعبيد» في دور «الشحاذ» أو «المتشرد»، ومنال الجارالله (فتاة الليل)، وحسين الحداد في دور عازف الجيتار.

ونلاحظ هنا أن المؤلفة قد تعمدت منح شخصياتها أسماء أجنبية، لتعيينهم، وإحداث اغتراب ما، بين متلقي العرض الكويتي، وطبيعة النص، فيبدو بالنسبة إليه كأنه نص مترجم يحدث في مجتمع آخر. وثمة إشارات كثيرة أخرى لتغريب النص عن بيئة عرضه، منها اعتماد اللغة الفصحى الرسمية، ومن ثم لا تضيف الأسماء الأجنبية دلالة مهمة، ولن يفرق كثيرا تذكرها أو نسيانها، لأن الأساسي هو دورها الوظيفي والدرامي، وكان يمكن الاكتفاء بالدور كتعريف بهوياتهم.

كانت جريمة القتل هي نقطة التقاء بين عالمين... عالم السلطة، ويمثله المحقق والشرطي والقتيل ابن المحافظ، وعالم المهمشين ويمثله الشحاذ وفتاة الليل وعازف الجيتار.

ظاهريا ثمة توازن في العدد «ثلاثة»، مقابل «ثلاثة»، لكن الحقيقة أن الثلاثي ممثل السلطة يملك كل شيء: النفوذ والمال والإعلام والسلاح. والثلاثي ممثل الهامش لا يملك أي شيء على الإطلاق.

وهم لا يفكرون في الثورة، ولا يداعبهم حلم التغيير، بل يعيشون مكتفين بكونهم غرباء داخل حيز هامشي بائس من وطن غير واضح المعالم. يتصارعون على فتات الفتات، وتمضي بهم الحياة ما بين شجار ووئام، ويكاد كل منهم لا يعرف كثيرا عن صديقه في المأساة. وعندما يسوق القدر جثة أمامهم، وبعد تجاوز لحظات الرعب والصدمة، يبدأ كل منهم التفكير في الاستفادة من جثة الثري الميت: سرقة النقود... الملابس... أو أي شيء يصلح للاستعمال.

وهنا يظهر المحقق والشرطي ومع معرفتهما بهوية القتيل، يتنمران ويسعيان إلى إغلاق هذه القضية بأي ثمن، قبل أن يصل خبرها إلى وسائل الإعلام وتتحول إلى أداة ضغط عليهما.

ولذلك فإن التحقيق المتعسف لم يكن يهدف ـ كما هو مفترض ـ إلى إظهار الحقيقة، وإنما إلى غلق الملف بأي ثمن، والعثور على أي قاتل يقدم للعدالة، حتى لو كان بريئا!

ولذلك يضغط المحقق بشكل تراجيدي، وينقل الثلاثي البائس من خانة «الشهود» إلى خانة «المتهمين». ثم يبدأ - بمعاونة الشرطي - في ابتزازهم للوشاية بأحدهم ككبش فداء. شخص واحد من المهمشين يتم التضحية به مقابل شخص واحد من الطبقة الحاكمة. ألا تبدو القضية عادلة جدا بهذا المنطق؟!

لكن الثلاثي الفقير البائس يقاوم الاعتراف بجريمة لم يرتكبها، وهنا توجد مفارقة مضمرة، فالسلطة بدلا من أن تعتذر لهم وتعترف بجرائمها في حقهم، تطالبهم بالاعتراف أيضا بجرائم لم يرتكبوها!

تكشف علاقة المهمشين بعضهم ببعض، وعلاقة الشرطي بالمحقق، ثم سير التحقيق نفسه، عن الطبيعة القهرية والتراتبية للمجتمع، فالطبقة الأعلى تقهر الطبقة الأضعف، والأضعف تقهر الأضعف منها... والشيء نفسه يمارسه كل فرد على الآخر.

وهنا تتجلى عنونة «أوتوقراطيا» ليس في بعدها السياسي المباشر فقط، بل وفي عمقها الفلسفي والإنساني، فكل إنسان منا لديه نزعة أوتوقراطية يسعى إلى ممارساتها، حتى لو على مقلب زبالة يعيش فيه، كما فعل «الشحاذ».

وبموازاة سير الحبكة البوليسية، يفتح المخرج والمؤلفة قوسا للاعترافات الثانوية... اعترافات موازية للاعتراف الكاذب بجريمة قتل لم يرتكبوها... أشبه بمونولوجات الذات في لحظة الخطر واقتراب النهاية، هي بمنزلة كشف تقدمه كل شخصية عن نفسها لنفسها أولا، ولشركائها في العرض ثانيا، وللجمهور نفسه ثالثا.

هذه الاعترافات تعمق معرفتنا بالشخصيات، وتدفعنا إلى التورط فيها، والتعاطف معها، فلكل منا حكاية مخبوءة، ولكل منا أزمة في الجانب المظلم من حياته هي التي تدفعه إلى التصرف على هذا النحو أو ذاك، فمثلا تسلط المحقق يعكس أزمته في علاقته مع والده المتسلط، ورغبته الدامية في أن يكون «الأول»... ومن ثم وجد نفسه في سباق وحشي للحفاظ دائما على نفسه في مقدمة الصف. ولا شك في أنه لن يقبل الإخفاق في تقديم قاتل للعدالة مهما كان الثمن.

وبشكل كوميدي نتعرف على «الشرطي» مهزوز

الشخصية، هذا النموذج الذي يقف على بعد خطوة من مقعد «الأول»، يتظاهر بالولاء والطاعة ويتحين الفرصة للانقضاض، وإن كان أجبن من الإعلان عن طموحه.

وهكذا يتيح تكنيك «التحقيق» مجالا للاعتراف يشبه الاعتراف الكنسي، أو البوح والتحرر من آلام وهواجس الذات، كما نرى ذلك مثلا في المسرحية الشهيرة «سكة السلامة»، فعند الخطر يبدأ الإنسان في التعري النفسي وكشف مكبوتاته والتطهر... وهنا نتعرف عبر سرديات ومونولوجات الشخصيات على تاريخهم المأزوم، فالعازف اليائس هو شاب فقد حبه للأبد؛ فقرر مغادرة الحياة والعيش مع شبح حبيبته، والشحاذ الذي فقد زوجته وابنته بسبب حرب لا ذنب له فيها، قرر أن يعيش على أمل أن يلتقي يوما بابنته «جوليا» مرة أخرى. وكذلك تاريخ فتاة الليل مع الاستغلال منذ طفولتها، فرض عليها حياة لم تكن من اختيارها.

واستعان المخرج علي بدر رضا بخلق معادل بصري يظهر على المسرح للتعبير عن تلك المونولوجات سردية الطابع، فظهرت مثلا «طفلة» تمثل شخصية فتاة الليل في طفولتها. وطفلة أخرى تمثل ابنة الشحاذ. لكن هذا العنصر البصري الذي كان يظهر فجأة وتحت إضاءة غير موفقة، كان مربكا لعين المتفرج. وبدلا من أن يساعد في اندماج المتلقي مع الصوت الداخلي للممثل، تحول إلى عنصر تشتيت بصري ودرامي. ولم يسهم في إنجاز التوحد المنشود للممثل مع حالة استبصاره لذاته.

إن القصص كلها - كما هو واضح - مأساوية الطابع، تدور في مكان معتم، أقرب إلى مقلب زبالة، حيث تهيمن على السينوغرافيا شبكة هائلة لخيوط العنكبوت، وأشكال قائمة تشبه التوابيت... فضاء كابوسي مظلم يجعلنا جميعا ضحايا، حتى لو كنا أصحاب سلطة ما. نحن عالقون في شباك هائلة، وقاتلة، رغم هشاشتها وأنها تكاد لا تُرى.

وكأن كل إنسان حبيس تابوته الخاص، أزمته الخاصة، ميت وهو حي؛ ففي هذا العالم المظلم يقهر كل إنسان من هو أدنى منه، ويتلاعب الأعلى بالأدنى، فحتى قتل «المحقق» الفاسد المتسلط، لم يحل الأزمة الدرامية، لأن الشرطي ضعيف الشخصية ليس أقل منه فسادا، فقد استغل الفرصة - أو ربما هو من صنعها لنفسه، بقتل ابن المحافظ - كي يستولي على خيط اللعبة من المحقق ويصبح هو «الأوتوقراطي الأول» في ذلك العالم الموحش الكئيب.

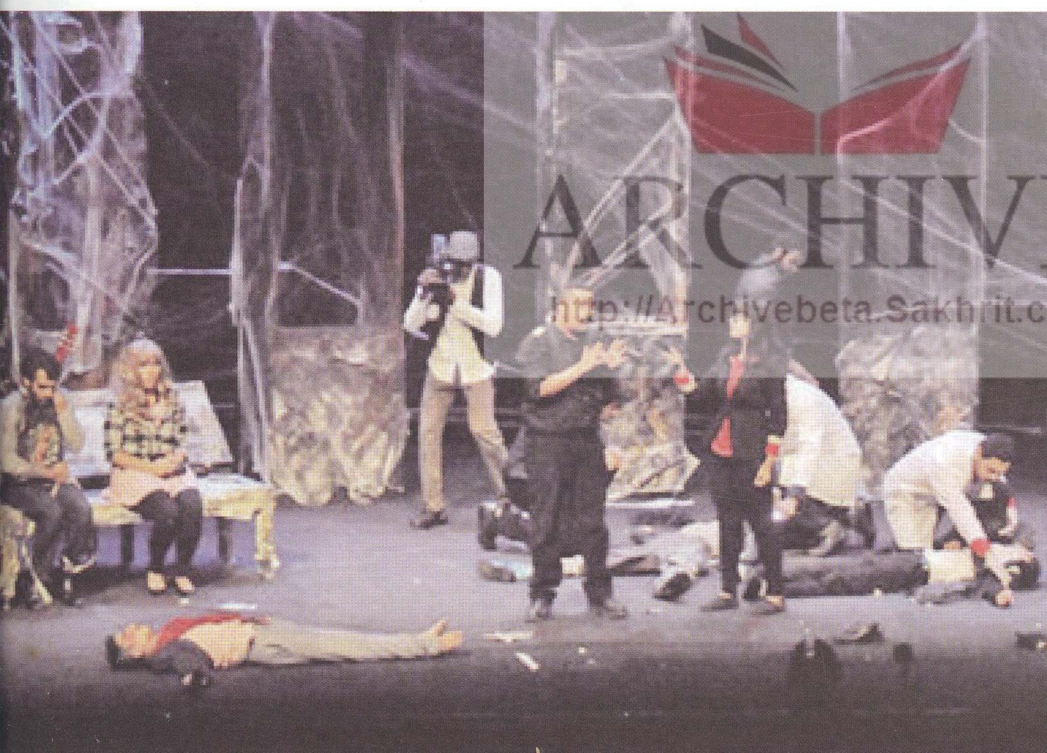
إنها أزمة سياسية بامتياز، وإنسانية أيضا، كاشفة عن تراتبية القهر. وكان من الواضح اجتهاد المخرج في إحكام اللعبة البوليسية وصولا إلى نوعين من الكشف: الأول - كشف الشخصيات عن المخبوء داخل ذواتها، وهو الأهم... وكشف لغز الجريمة ليس عبر الوصول إلى القاتل الحقيقي، وإنما بتوليد لعبة جديدة من اللعبة القديمة... مات الأوتوقراطي... عاش الأوتوقراطي.

وبرغم تميز السينوغرافيا العنكبوتية لكن أضعفها سوء توظيف الإضاءة، وارتباك الموسيقى، وافتقارها إلى الثيمة الدرامية، وكذلك عدم الاستغلال الأمثل للديكور، فرغم تميز ديكور عمر الظفيري، اكتفى المخرج بمجرد وقوف الممثلين في التوابيت القائمة للحظات عابرة، من دون استغلال درامي حقيقي لهذا التكوين الملهم!

على أي حال من أجمل مفاجآت هذا العرض هو الممثل سعود بوعبيد، في دور «الشحاذ»، فهو يملك طاقة حيوية مدهشة وعفوية على خشبة المسرح، ويبشر بمستقبل واعد، أما بقية الممثلين فكانوا يراوحون في مواقعهم، وثمة نمطية و حذر في أدائهم.

وتبقى الإشارة إلى أن المسرحية عرضت للمرة الأولى في مهرجان «أيام المسرح للشباب» في العام الماضي، ونالت تسع جوائز من بينها أفضل عرض متكامل. ثم عرضت للمرة الثانية في مهرجان صيفي - ثقافي، في دورته العاشرة.

برغم تميز السينوغرافيا العنكبوتية لكن أضعفها سوء توظيف الإضاءة وارتباك الموسيقى وافتقارها إلى الثيمة الدرامية



يتيح تكنيك «التحقيق» مجالا للاعتراف يشبه الاعتراف الكنسي أو البوح والتحرر من آلام وهواجس الذات

بُني في العام 1852 على مساحة 51 ألف متر مربع في العاصمة البريطانية لندن

«متحف فكتوريا وألبرت» 4.5 مليون قطعة فنية

في عهد الملكة فكتوريا، وفي شارع كروميل العريق وسط العاصمة البريطانية لندن، يقبع متحف فكتوريا والبرت الذي بُني في العام 1852، وهو أكبر متحف لفنون التزيين في العالم، حيث يحوي مجموعةً تتكون من ٤.٥ مليون قطعة مختلفة. وسُمِّي نسبةً إلى الملكة فكتوريا وزوجها الأمير ألبرت.

صالح تقي
مصور فوتوغرافي - الكويت

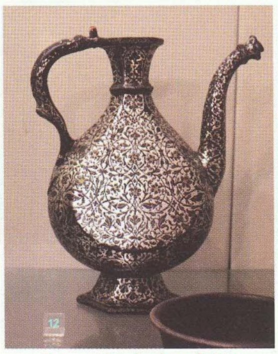


مدخل المتحف

يقع المتحف في تجمع كبير للمتاحف يُدعى شارع المعارض، إذ يقع بجواره تماما متحف التاريخ الطبيعي ومتحف العلوم، وكذلك تقع قاعة ألبرت الملكية. ويعد المتحف مؤسسةً عامة يرعاها قسم الثقافة والإعلام والرياضة في الحكومة البريطانية. أصبحت تكلفة دخول المتحف - مثل المتاحف الوطنية البريطانية الأخرى - مجانيَّة منذ العام 2001.



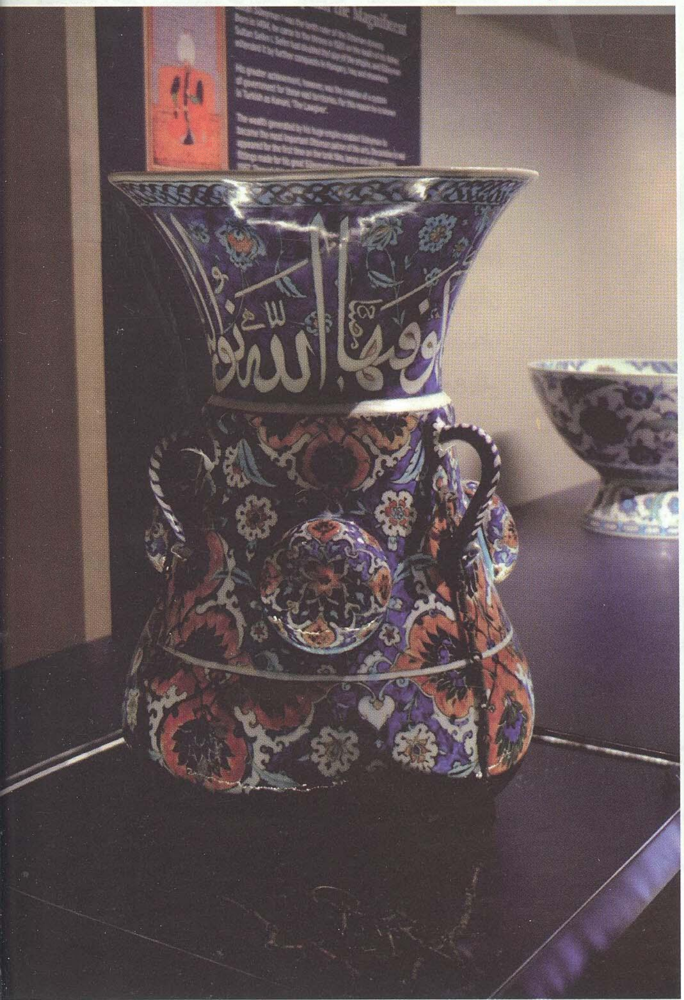
طبق مزخرف بالخط العربي



زخارف على إبريق معدني



أثاث على الطراز المملوكي



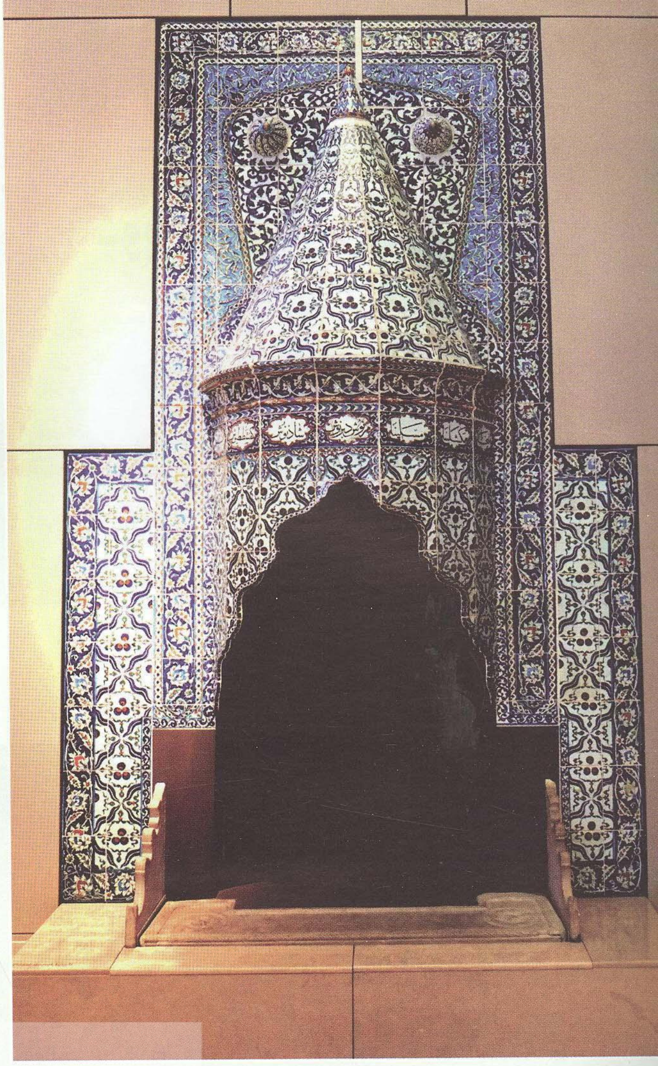
خزف إسلامي



تصميم إسلامي للمتحف من

تبلغ مساحة المتحف 51 ألف متر مربع تقريبا، ويتضمن 145 معرضا مختلفا. توثق القطع التي يعرضها المتحف 5 آلاف سنة من تاريخ الفن في قارات أوروبا وأمريكا الشمالية وآسيا وشمال أفريقيا.

تشمل أنواع القطع الفنية المتضمنة في المتحف الخزف والزجاج والنسيج والأزياء الوطنية والفضة والمجوهرات والأثاث والنحت والطبعات الفنية والرسم والصور الفوتوغرافية، وتعد المجموعات التي يمتلكها المتحف من هذه القطع بعض أكبر المجموعات في العالم من نوعها. لدى المتحف أكبر مجموعة في العالم بأسره من القطع المنحوتة التي تعود إلى حقبة ما بعد العصور الكلاسيكية، وبينها أضخم مجموعة من قطع النهضة الإيطالية موجودة خارج إيطاليا، أما المجموعات الآسيوية فتتضمن قطعا من شبه القارة الهندية والصين واليابان وكوريا والعالم الإسلامي، وتتميز كثيرا المجموعات المتاحة من شرق آسيا، خصوصا تلك التي تتضمن الخزف والأدوات المعدنية.



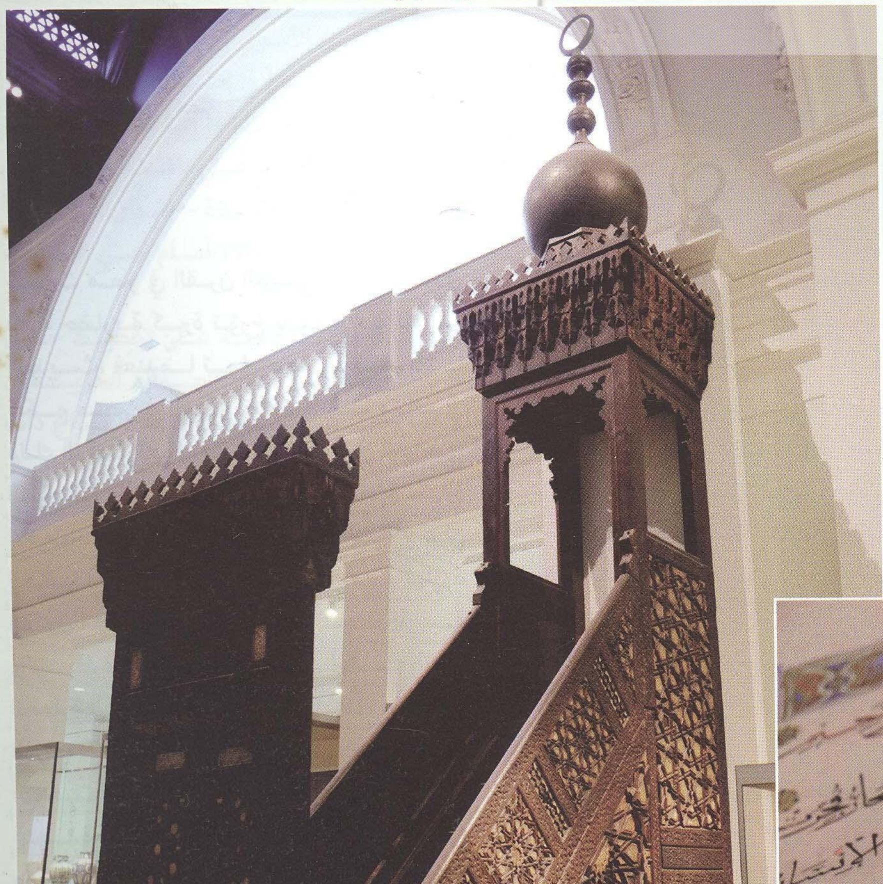
محراب إمام المسجد



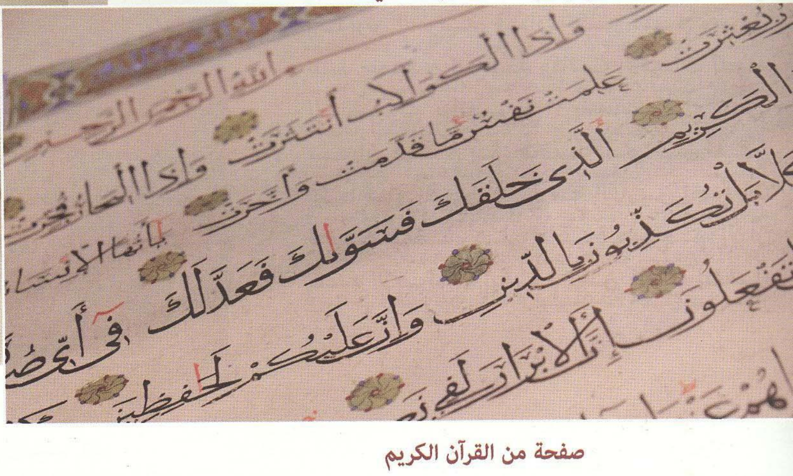
صورة فارسية



قطعة من جدار أحد المساجد القديمة



منبر إسلامي

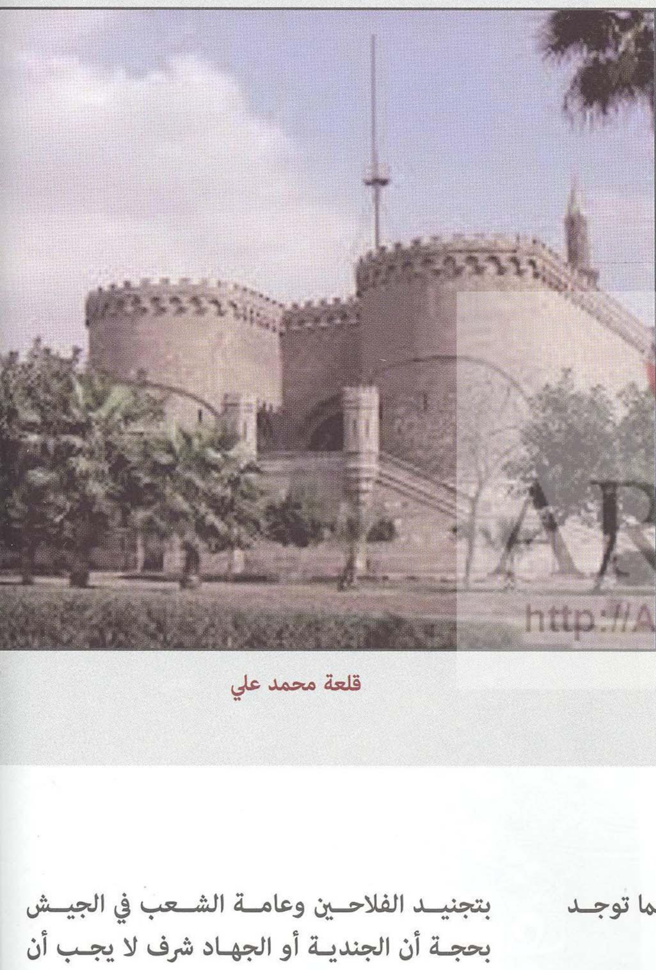


صفحة من القرآن الكريم

يوثق لتاريخ حكمه وذبحه للمماليك وتكوين الجيش المصري

المتاحف الحربية .. متحف محمد علي نموذجاً

للمتاحف عامة رسالة حضارية، وهي وسيلة مهمة للحفاظ على ما أبدعه الآباء والأجداد للأبناء والأحفاد، مما يسهم في حفظ التراث الحضاري، فتتناقله الأجيال وتطلع عليه وتتأمل فيه وتستفيد منه وتضيف إليه وتفتخر به وتجد فيه جذورها وأصولها وهويتها القومية وأصالتها الحضارية، وينطبق ذلك على رسالة المتاحف الحربية باختلاف أنواعها وتباين أغراضها التي تنحصر في تثقيف الشعب وتعليمه، وتوسيع مداركه، وغرس روح الوطنية فيه وإيقاظ الوعي والحس القومي بين أفراده. من هنا عنيت الدول بإنشاء المتاحف لا سيما الحربية منها لما لها من أثر عظيم في التحدث عن حروبها وانتصاراتها وبلائها الغابر في الحروب، وفنون القتال وإبداعات الأسلحة المستعملة فيها، ففيها تاريخ الفتوحات وتصوير المعارك والغزوات وحفظ الأعلام والشارات والسيوف وتخليد أعمال البطولة.



قلعة محمد علي

د. أمير السيد

أكاديمي وناقد - مصر

شهدت مصر في القرن التاسع عشر الميلادي نقلة حضارية كبيرة تؤرخ بأنها بداية للعصر الحديث، فعندما تولى محمد علي باشا حكم مصر في العام 1805 كانت مصر في ذلك الوقت تعاني عدم الاستقرار في النواحي السياسية والاقتصادية والحربية نتيجة لكثرة الاضطرابات التي شهدتها بسبب التنازع على الحكم بين المماليك والعثمانيين منذ نهاية القرن الثامن عشر الميلادى نتيجة للرغبة والسيطرة على موارد البلاد، أعقب ذلك الحملة الفرنسية حتى العام 1801، وبخروج الفرنسيين من مصر بعد ثلاث سنوات أصبحت مصر في مهب الريح تتنازعها قوى عديدة، كما أنها أصبحت محط أطماع وأنظار الدول الاستعمارية لما لموقعها من أهمية ولما تحويه من ثروات قلما توجد في دولة أخرى من دول العالم.

وبمجرد أن استتب لمحمد علي الحكم وقضى على أعدائه من المماليك في مذبحة القلعة الشهيرة العام 1811 وألغى الجنود الانكشارية - وهي فرق الجنود العثمانية - حتى بدأ بإرساء دعائم جديدة محكمة كانت بدايتها هي بناء جيش مصري جديد. وبعد محاولات فاشلة لبناء هذا الجيش من غير المصريين بدأ محمد علي باشا التفكير جديا في تشكيل أول جيش مصري، جنوده من المصريين، وكان هدفه إنشاء جيش من المصريين للدفاع عن بلادهم، بيد أنه واجه أيضا عقبتين كبيرتين الأولى هي رفض كل من الأتراك والمماليك أن يقوم محمد علي باشا بتجنيد الفلاحين وعامة الشعب في الجيش بحجة أن الجندية أو الجهاد شرف لا يجب أن يحظى به الفلاحون وعامة الشعب، بيد أن محمد علي كان رده حاسما (طبقا للمكاتبات والوثائق) أن الفلاح هو ربيب نعمته، ولولا الفلاح ما كان قد تولى الحكم.

أما العقبة الثانية فكانت رفض الفلاحين وعامة الشعب لفكرة الجندية والانتظام في المدارس الحربية، فكان الكثير منهم يفرون عند جمعهم للتجنيد وكانت الأمهات تعمد إلى تشويه أبنائهن كي لا يلتحقوا بالجيش، بيد أن هذا لم يثن محمد علي عن المضي فيما قرره فكان يتبع مع الفارين إجراءات قاسية للقضاء على ظاهرة هروبهم، إلا أن هذه الإجراءات أيضا لم تكن كافية للقضاء



بورتريه لمحمد علي باشا



لوحة مذبحة المماليك بقلعة محمد علي

على رفضهم للتجنيد أو لهروبهم، فبدأ في اتخاذ وسيلة أخرى معهم غير العنف وهي الترغيب فى التجنيد باستدراج عقول الفلاحين وحثهم على الجهاد من خلال الآيات القرآنية والأحاديث الشريفة من خلال الوعاظ والفقهاء. من هنا بدأت مجهودات محمد علي باشا في الميدان الحربي وذلك بإنشاء العمائر الحربية في مختلف أنحاء مصر وبخاصة مدينة القاهرة مركز الحكم وعاصمة مصر منذ عهد الفاطميين.

كان أول ما قام به محمد علي هو تحصين مدينة القاهرة ضد أي غزو خارجي أو فتنة داخلية الهدف من ورائها زعزعة الأمن أو نزع الحكم منه، وقد تمثلت هذه التحصينات الدفاعية في مدينة القاهرة في وجود قلعتين من أهم القلاع في القاهرة، الأولى وهي قلعة محمد علي باشا بالمقطم، أما الثانية فهي قلعة صلاح الدين الأيوبي التي قام محمد علي بتجديد أسوارها وإصلاح ما كان قد تشعث من مبانيها خلال الفترات الزمنية المتلاحقة الأمر الذي أعاد لقلعة صلاح الدين الأيوبي مكانتها وفخامتها.

أولا: قلعة محمد علي باشا بالمقطم، وعرفت خطأ باسم قلعة نابليون وقد ظلت تعرف بهذا الاسم حتى العام 1919، حيث أعيدت نسبتها إلى محمد علي باشا، وترجع أهمية موقع هذه القلعة إلى أنه موقع عال بنيت فوق جبل المقطم الذي هو آخر سلسلة جبال العرب، ولا يعلم على وجه التحديد تارخ إنشائها بيد أنه من الثابت تاريخيا أن محمد علي باشا قام ببنائها بعد الانتهاء من بناء الطريق المؤدية لها من ناحية قلعة صلاح الدين الأيوبي في العام 1810، وهي تقع أمام قلعة صلاح الدين الأيوبي، وتشرف عليها وعلى مدينة القاهرة

اعتمد تخطيط القلعة على تخطيط حربي فريد مختلف عن العمارة الحربية في مصر



تمثال سليمان باشا الفرنساوي

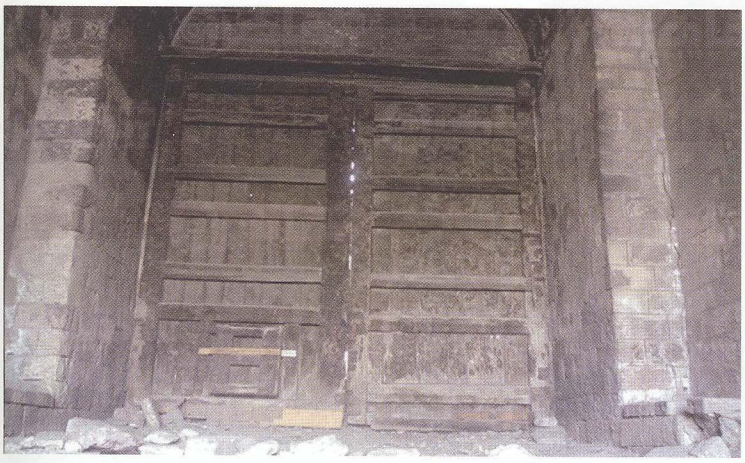
فأراد أن يتحكم في هذا الموقع ببناء تلك القلعة الحصينة تحمي قلعة الجبل كما تحمي مدينة القاهرة ضد أي هجوم يطرأ عليها من جهة الصحراء. وهذه القلعة هي حصن صغير نسبيا جعله محمد علي باشا خط دفاع إستراتيجيا أول للدفاع من الناحية الشرقية وهي محصنة تحصينا جيدا.

الطريق المؤدي للقلعة كان طريقا لبوابة قلعة صلاح الدين وهو ينتهي بزلاقة صاعدة إلى أعلى جبل المقطم حيث نجد قلعة محمد علي ليصل كل من القلعتين إحداهما بالأخرى، وقد فصل حاليا بين كل من القلعتين ثلاث طرق الطريق الأول وهو خط سكة حديد مهمات المحاجر القديمة، أما الطريق الثاني فيقع أمام قلعة صلاح الدين الأيوبي ويعرف باسم طريق صلاح سالم وبدأ في إنشائه في العام 1945 واستكمل في العام 1955، أما الطريق الثالث أمام قلعة محمد علي باشا فهو طريق أوتوستراد مصر الجديدة - حلوان الذي بدأ في شقه في العام 1964 أمام حي الأباجية الموصل إلى حلوان.

اعتمد تخطيط القلعة على تخطيط حربي فريد مختلف عن العمارة الحربية في مصر، حيث استخدمت فيه الأبراج ذات الزوايا المنفرجة لأول مرة لفتح خط النار لأكبر مسافة ممكنة وذلك مرجعه إلى التطور الهائل الذي ساد المقذوفات النارية والأسلحة والمدافع بمصر في القرن التاسع عشر الميلادي، وقد زودت القلعة بخندق كبير يسير موازيا لخط المواجهة الرئيسية التي تطل على قلعة صلاح الدين الأيوبي، أما من الداخل فقد زودت القلعة بمبنى لمبيت الجنود عرف بالقشلاق أي الثكنات، كما زودت أيضا بصهريج كبير لتخزين الماء



اطلالة القلعة على جبل المقطم



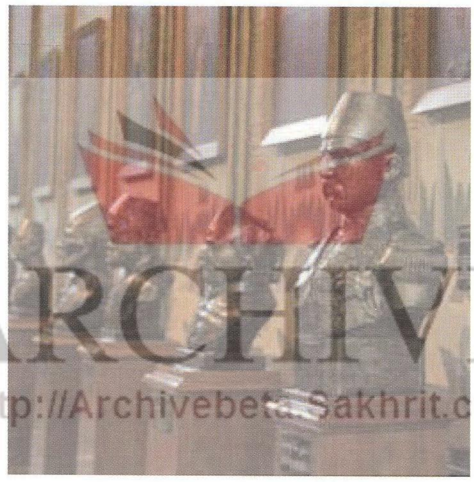
باب القلعة

حفر تحت تخوم الأرض، هذا بالإضافة إلى وجود جبخانات أو مستودعات للذخيرة والبارود والأسلحة، إلى جانب ظهور عناصر معمارية ودفاعية جديدة ظهرت لأول مرة بقلعة محمد علي باشا.

ثانيا: تعد قلعة صلاح الدين الأيوبي من أفخم القلاع التي بنيت في العصور الوسطى وقد بناها الناصر صلاح الدين يوسف بن أيوب في العام 579هـ/82 - 1184، وشهدت هذه القلعة الجليلة العديد من الأحداث التاريخية والعصور الزمنية حيث تعاقب عليها العديد من السلاطين والولاة و الأمراء ليكملوا ما قام به صلاح الدين الأيوبي .

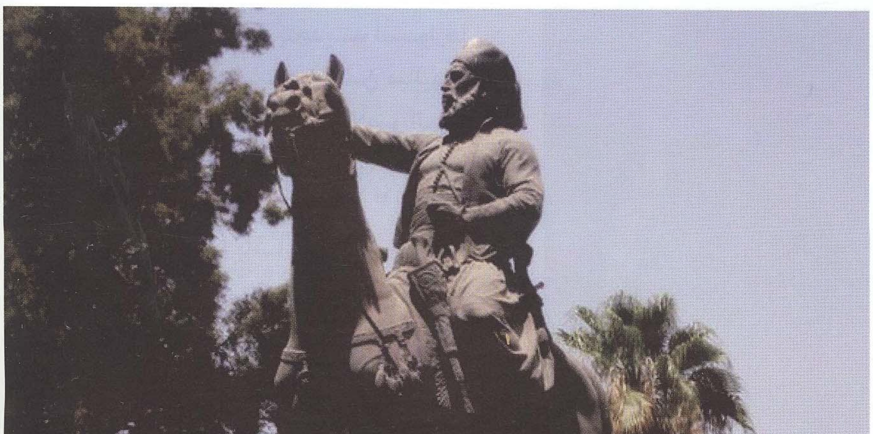
وعندما تولى محمد علي باشا الحكم كانت القلعة قد فقدت أهميتها لأن مصر كانت في ذلك الوقت قد فقدت استقلالها وسيادتها نظرا لتحولها من دولة كبرى إلى ولاية عثمانية تتبع السلطان العثماني في إسطنبول ويحكمها والٍ أو باشا عثماني كان مبلغ همه أن يحصل على أكبر قدر ممكن من ثروات مصر وأموالها ليرسلها إلى السلطان العثماني في تركيا أو ليضعها في خزانته في حالة إذا ما خلعه السلطان بعد مدة قصيرة.

لذا بدأ محمد علي باشا في تجديد القلعة وإصلاحها لتعود إليها مرة أخرى مكانتها وأهميتها كمركز للحكم، فبدأ بإضافة مبان جديدة في كل من قسمى القلعة الشمالي أو ما أطلق عليه المؤرخون الحصن وهو الذي بدأ في إنشائه صلاح الدين واستكملت أبراجه وأسواره في العصور التالية. القسم الجنوبي أو ما أطلق عليه المؤرخون المدينة الملكية التي احتوت العديد من القصور والإسطبلات السلطانية والمساجد الجامعة والقاعات ودواوين الحكم، وقد بدأ محمد علي بتجديد ما يستحق التجديد وإعادة استغلاله مرة أخرى وردم - وليس هدم - ما كان قد تهدم بمرور الزمن واستخدام هذه المباني المهدمة كأساس لمبانيه ليعود لقلعة صلاح الدين سابق مجدها.



تماثيل لمحمد علي وأولاده

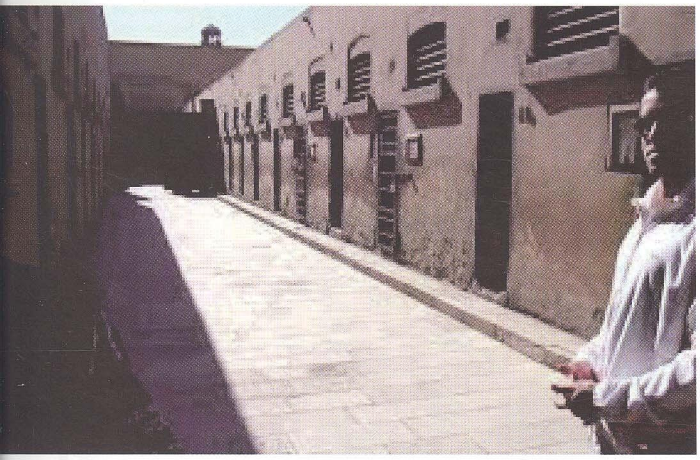
احتوت قلعة صلاح الدين الأيوبي في عصر محمد علي باشا على عمائر تنقسم إلى أقسام عدة: **عمائر مدنية:** هي قصر الجوهرة الذي بني في الفترة 1813 - 1814 في الطرف الجنوبي الغربي للساحة الملكية بقلعة صلاح الدين الأيوبي، وقصر الحرم الذي يرجع تاريخه إلى العام 1827، ويقع داخل قلعة صلاح الدين المعروفة بالحصن أو قلعة الجبل، وسراي العدل التي



تمثال محمد علي باشا



جامع محمد علي



سجن القلعة

أنشأ محمد علي أول مدرسة حربية في مصر على أحدث النظم الحربية العالمية

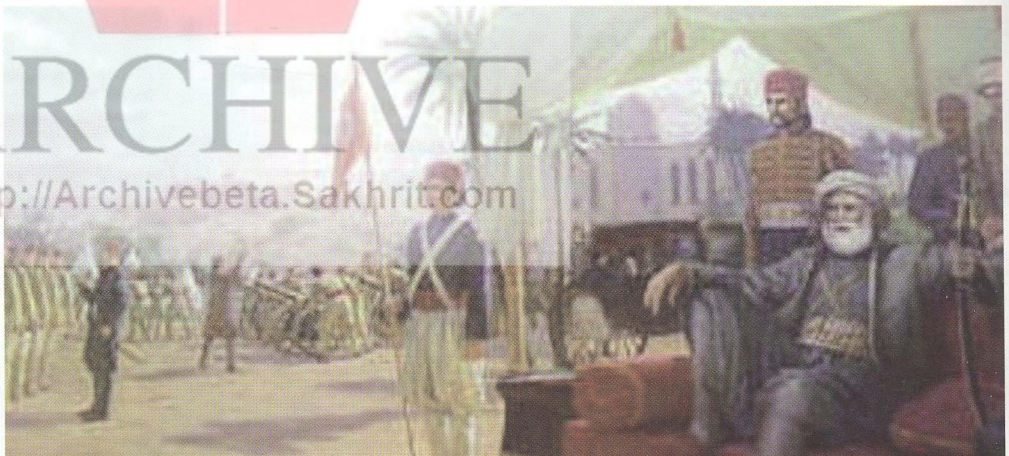
شيدها محمد علي باشا في العام 1814، ودار الضرب التي كانت مخصصة لسك العملة والتي جددها محمد علي باشا في العام 1812 مكان دار ضرب أخرى عثمانية، ودار المحفوظات أو دفتر خانة القلعة التي شيدها محمد علي باشا في العام 1828.

عمائر دينية: وتتمثل في جامع محمد علي باشا الذي بدأ في تشييده العام 1820، حيث عهد إلى المهندس التركي يوسف بوشناق بوضع تصميم له على غرار جامع السلطان أحمد بالأستانة، وقد استمر العمل بهذا الجامع حتى بعد وفاة محمد علي باشا في العام 1849 حيث دفن في مقصورة أعدت لذلك خصيصا.

مصانع حربية: تتمثل في جبخانة أو مستودع ومصنع بارود القلعة وترسانة أو دار صناعة القلعة التي كانت تنتج الأسلحة والمدافع والذخائر الحربية.

منشآت تعليمية: وهي المدارس التي أنشأها محمد علي باشا بقلعة صلاح الدين الأيوبي وكانت نواة لانتشار مختلف المدارس في مصر ومنها مدارس حربية مثل المدرسة الحربية الأولى بالقلعة وكانت أول مدرسة حربية في مصر على أحدث النظم الحربية العالمية، ومدرسة المهندسخانة أو مدرسة المهندسين العسكريين، ومدرسة الموسيقى العسكرية بالقلعة أو مهترخانة القلعة، هذا ابالإضافة إلى مدارس أخرى مثل مدرسة الدرسخانة الملكية أو مدرسة الإدارة، ومدرسة الحكمخانة أو مدرسة الصيدلة، هذا بالإضافة إلى الدواوين التي أنشأها محمد علي باشا للإشراف على المدارس والمصانع وغيرها من الإدارات.

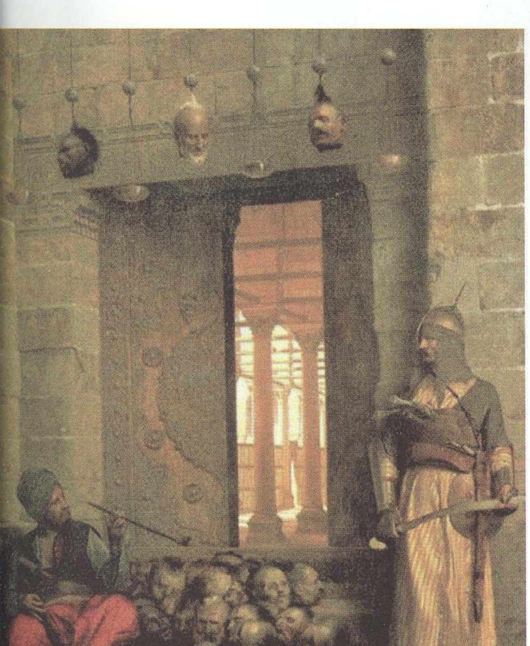
مبان حربية: وتتمثل هذه المباني في وجود ثكنات للجيش المصري أضافها محمد علي للجنود والضباط لمبيتهم وإقامتهم. هذا وقد اهتم محمد علي بعمل التحصينات والأعمال الدفاعية لحماية مدينة القاهرة فشرع في تأسيس أهم دعامتين لعمار مصر وهما التعليم والصناعة اللذان بدأ بهما وذلك في القلعة كمركز حكمة خرجت المدارس والمصانع الحربية منها إلى أنحاء مدينة القاهرة وضواحيها ومن القاهرة إلى بقية محافظات مصر.



لوحة تشكيلية بداخل المتحف لجيش محمد علي



عربات تجرها الخيول



المماليك بعد مذبحة القلعة

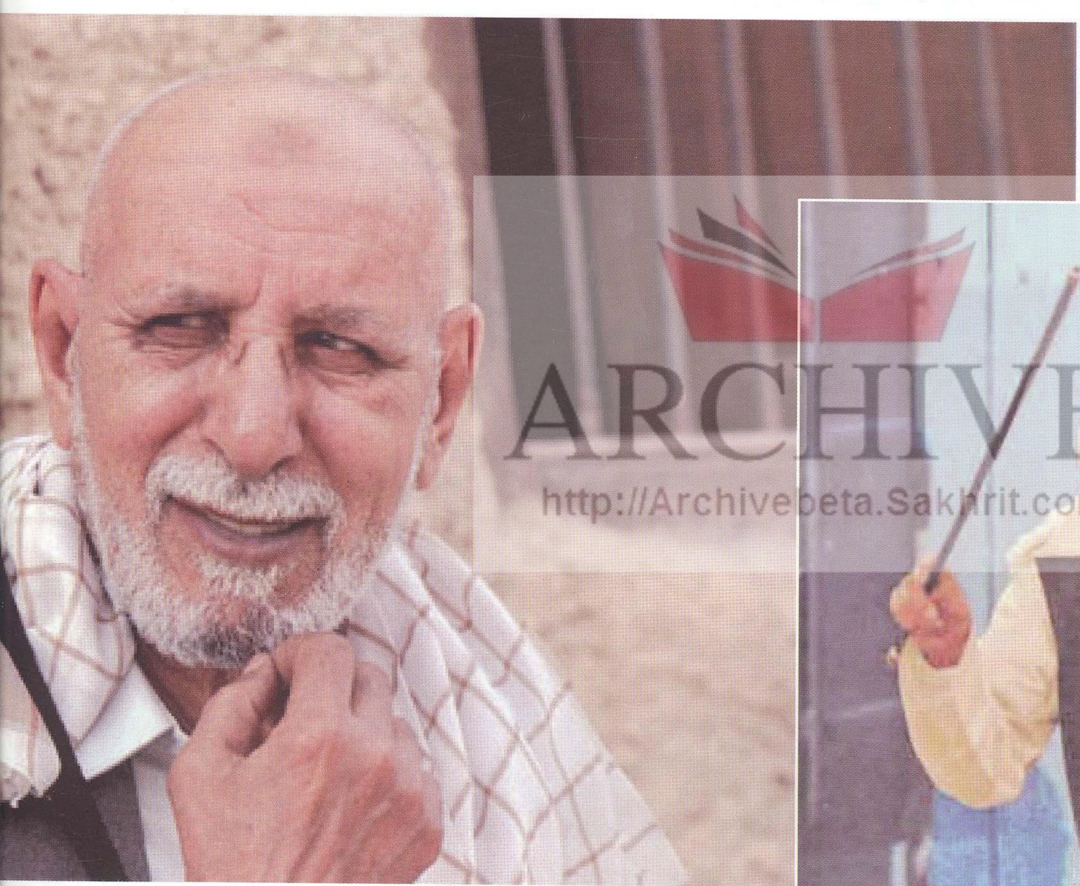


انطلق من المسرح الشعبي وتتلمذ على يد عبدالرحمن الضويحي ومحمد النشمي وعبدالله خريبط

إبراهيم الصلال .. الخال صالح «حامي الديار» و«فارس المناخ»

استطاع الفنان إبراهيم الصلال أن يحقق نجومية كبيرة عبر مشوار فني طويل امتد لعدة عقود، قدم خلالها عشرات الأعمال الدرامية والمسرحية التي أكسبته حب الجماهير، وحفرت اسمه بحروف من نور، وتركت بصمة واضحة على خارطة الفن الكويتي والخليجي، وهو يعد من الرواد الكبار الذين أثروا الفن الخليجي والعربي.
وفي «ألبوم العمر» نستعرض جوانب من حياته وسيرته الفنية.

عماد جمعة
صحافي - الكويت



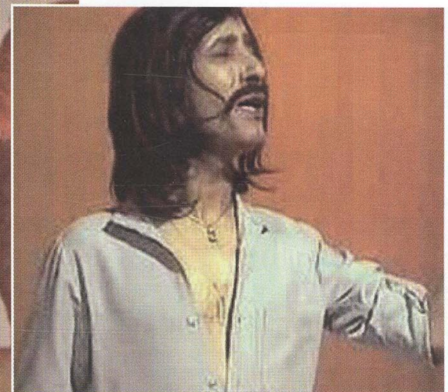


ولد إبراهيم مزعل الصلال المطيري في الفنطاس بتاريخ 15 مارس 1940، ويعود نسبه إلى قبيلة مطير، وهو حاصل على دبلوم السكرتارية بعلوم الإدارة من المملكة المتحدة في العام 1968، متزوج ولديه من الأبناء خالد، ومزعل، وأحمد وعبدالناصر.

بدأ مشواره الفني مع المسرح المدرسي في العام 1952، ومع الأندية الصيفية بين عامي 1954 و1956، وفي العام 1959 انتسب إلى «فرقة المسرح الشعبي»، وشارك في معظم الأعمال المسرحية المرتجلة التي كانت تقدم آنذاك. تتلمذ على يد الفنان عبدالرحمن الضويحي وعبدالله خريبط ومحمد النشمي، أما أول عمل جماهيري عرف من خلاله فكانت مسرحية «سكانه مرته» في العام 1964، والتي قدم فيها دور الخال «صالح»؛ لتتوالى أعماله المسرحية والدرامية والإذاعية.



في أحد أعماله المسرحية في الثمانينيات



في أوبريت «بساط الفقر»

أعماله المسرحية

شارك الصلال في أول مسرحية كويتية تجارية وهي «فرسان المناخ»، في العام 1983، وتتمحور حول قضية مسّت أفراد المجتمع الكويتي، وأثارت جدلا واسعا بين المجتمع الكويتي والخليجي، والقضية هي أزمة سوق المناخ التي انتهت بخسائر تتجاوز 22 مليار دولار، وهي من تأليف عبدالحسين عبد الرضا، وبطولة الفنانين الراحلين غانم الصالح وعبدالعزيز النمش، وعدد من ألمع النجوم.

وشارك أيضا في بطولة المسرحية الكوميدية الاجتماعية «فرحة أمة»، والتي عرضت في العام 1985 وتم عرضها أمام قادة دول الخليج في انعقاد مؤتمر القمة الخليجية، وناقشت المسرحية عددا من القضايا، منها القضايا الأسرية والترابط الأسري والتطرف الديني.

وأدى الصلال شخصية «الملا» في مسرحية «هذا سيفوه»، وشاركه في البطولة كل من الفنان عبد الحسين عبد الرضا، وسعد الفرج والراحل خالد النفيسي، وعرضت في العام 1987، ومن ثم منعت من العرض وسببت ضجة كبيرة في الشارع الكويتي، ولم تصور، وتم إيقافها بسبب انتقاد المسرحية دور بعض التجار في مرحلة ما قبل النفط إلى أواخر خمسينيات القرن الماضي.

وجسد الصلال شخصية «بوصالح» في مسرحية «هالو بانكوك»، والتي عرضت في العام 1998، وهي من تأليف عبدالعزيز المسلم وإخراج ناصر الزاير

وللصلال كثير من المسرحيات منها: «جنون فنون»، و«كازينو أم عنبر»، و«حرامي آخر موديل»، و«هدوا المسلسل»، و«العلامة هدهد»، و«كاوبوي في الدبدبة»، و«رزنامة»، و«4321 بم»، و«إبراهيم الثالث»، و«حفلة على الخازوق»، و«عريس لبنت السلطان»، و«للصبر حدود»، و«فرسان المناخ»، و«صبوحة»، و«حامي الديار»، و«الأوانس»، و«الثمن»، و«عاصفة الصحراء»، و«الحرمنة»، و«جنون البشر»، و«ينانوة الفريج».

أخرج الصلال لفرقة المسرح الشعبي ثلاث مسرحيات هي «العلامة هدهد»، ومسرحية «مدير طرطور»، ومسرحية «في قلب القنديل».



مع سعد الفرج وخالد النفيسي وعبدالحسين عبدالرضا



مسلسل «عيال الفقر»

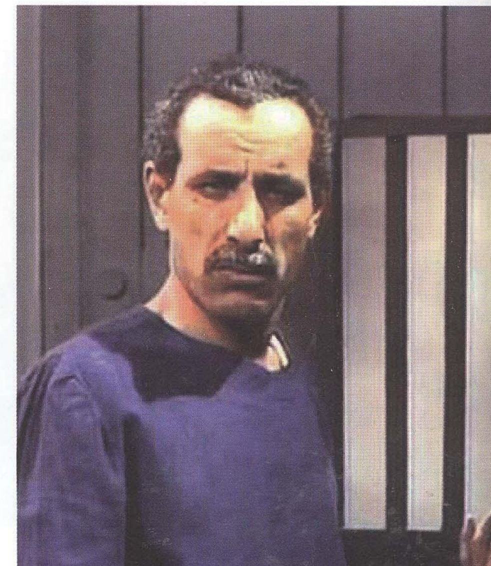


مع عبدالحسين عبدالرضا وغانم الصالح في مسرحية «فرسان المناخ»

السينما

شارك الصلال في فيلم «الصمت» في العام 1976، وهو فيلم يحكي عن ماضي الكويت وذكريات الغوص وصيد السمك، وشاركه في البطولة كل من حياة الفهد، وأحمد الصالح، والراحل خالد النفيسي والراحلة مريم الغضبان.

كما شارك في الفيلم المصري «جمال عبدالناصر» في العام 1998، أدى فيه شخصية الشيخ صباح السالم الصباح، وهو من بطولة خالد الصاوي، وهشام سليم، وعبلة كامل وجميل راتب.



في مسلسل «إخوان مريم»

الدراما التلفزيونية

جسد الصلال دور «بوراشد» في مسلسل «الأقدار» الذي عرض في العام 1977، وهو من تأليف الفنان عبدالحسين عبد الرضا، وشارك في الأوبريت الغنائي الكوميدي «بساط الفقر» في العام 1979، مع كل من الفنانين عبدالحسين عبد الرضا وسعاد عبدالله ومحمد جابر، وهو من تأليف فائق عبدالجليل، وألحان سعد البنا وإخراج فيصل الضاحي، كما قدم مسلسل «مذكرات جحا» الذي عرض في العام 1979، وأحداث العمل مقتبسة من الشخصية الأسطورية الشهيرة في التراث العربي جحا، وقام الصلال بتجسيد شخصية جحا المعروف بذكائه ودهائه وسخريته من الناس، والمسلسل من تأليف حمدي عبدالمقصود وإخراج الراحل حمدي فريد.

جسد الصلال في مسلسل «خرج ولم يعد» شخصية راشد، وعرض هذا العمل في العام 1980، وهو من تأليف طارق عثمان وإخراج الراحل حمدي فريد، وكذلك المسلسل الاجتماعي الكوميدي «سوق المقاصيص»، في العام 2000، وأدى دور «أبو صخي».

وللفنان الصلال كثير من الأعمال الدرامية منها: «ابن الحطاب»، و«طيور على الماء»، و«المصير»، و«دنيا المهابيل»، و«جمال الدين الأفغاني»، و«الطابق الثالث»، و«دنيا الدنانير»، و«الجوهرة»، و«درس خصوصي»، و«أحلام صغيرة»، و«أحلى الأيام»، و«امرأة ضد الرجال»، و«الرحيل المر»، و«ضيعة أم سالم»، و«أبو صالح يريد حلا»، و«العائلة»، و«بو مرزوق»، و«ليلة هروب»، و«الناس بيزات»، و«ميزان العدالة»، و«لن أمشي طريق الأمس»، و«ما يبقى غير الحب»، و«عائلة أبو رويشد»، و«بيت الوالد»، و«الدردور»، و«عائلة خاصة جدا»، و«جرح الزمن»، و«عد واغلط»، و«وتبقى الجذور»، و«شمس القوايل»، و«بيت العائلة»، و«فريج صويلح»، و«عتيج الصوف»، و«ابن النجار»، و«عيال الفقر»، و«الأخ صالحة»، و«الدروازة»، و«ظل الياسمين»، و«ديوان السبيل»، و«أشياء لا تشترى»، و«ثمن عمري»، و«سوق واقف»، و«إخوان مريم»، و«لهفة الخاطر»، و«باب الفرج»، و«اليحموم»، و«البيت بيت أبونا».



في مسلسل «الليوان»



شارك في عدد كبير من المسلسلات التراثية



مسلسل «مذكرات جحا»



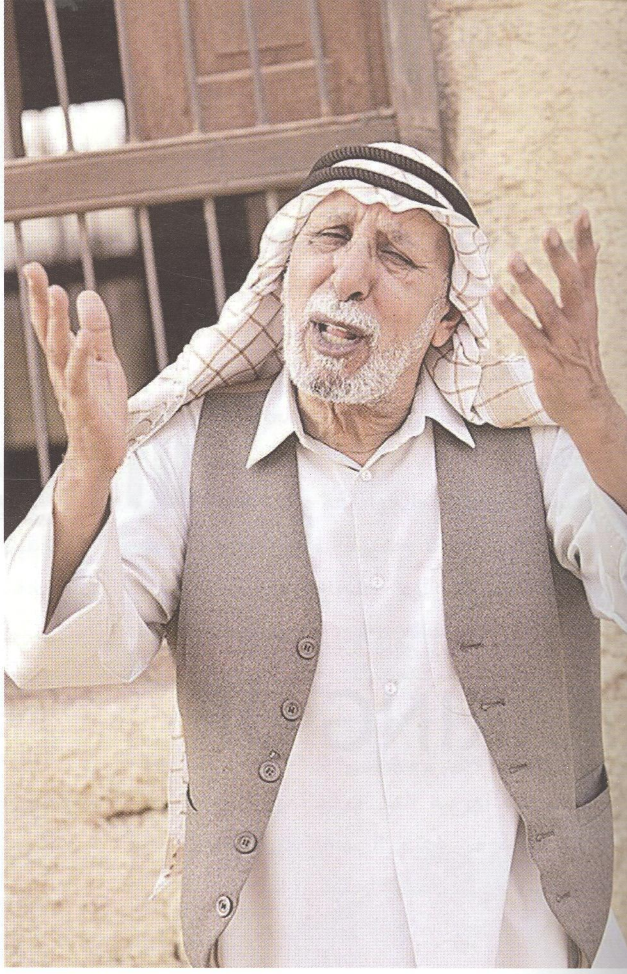
مع انتصار الشراح في مسلسل «لم أمشي في طريق الأمس»



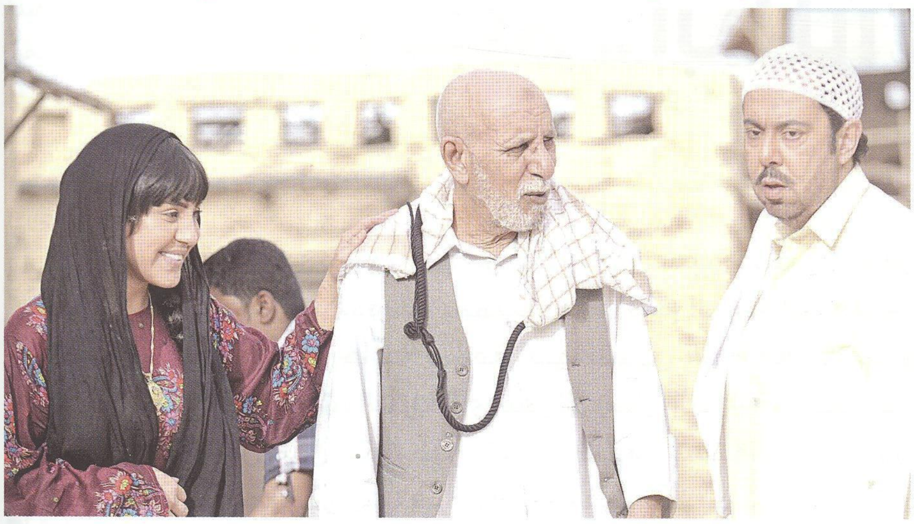
في مسلسل «إخوان مريم»



مع سمو الشيخ ناصر المحمد



مسلسل «حال مناير»



مسلسل «الليوان»

أعماله الإذاعية

قدم الصلال في مجال الإذاعة كثيرا من الأعمال والبرامج الإذاعية منها على سبيل المثال: «نافذة على التاريخ»، و«نجوم القمة»، و«الكويت كلمة السلام»، و«ذكريات منسية»، و«روائع المسرح العالمي»، و«السيرة النبوية لابن هشام»، و«من هدي النبوة»، كما شارك في مسلسل «بو دباس»، من تأليف الشاعر المذيع حيدر مرداس الهزاع، وإخراج أحمد الضرمان، ويحكي المسلسل الإذاعي قصة الشاعر البدوي «بو دباس» في 30 حلقة، مدة الواحدة منها 15 دقيقة، كذلك شارك في مسلسلات دينية وتاريخية عدة، وتعاون مع كثير من المخرجين، منهم علي المفيدي، وعبدالإمام عبدالله، وعبدالعزيز الفهد.



مع الفنان الراحل أحمد الصالح

الجوائز والتكريم

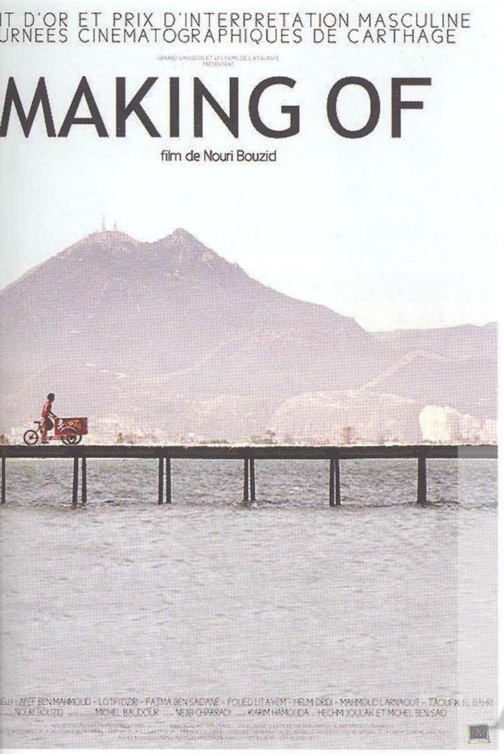
- جائزة التمثيل في مهرجان التلفزيون عامي 1982 و1983.
- جائزة أفضل ممثل في مهرجان الكويت المسرحي في العام 1989.
- جائزة الدولة التشجيعية في العام 2006.
- تكريم من مهرجان الكويت المسرحي التاسع في العام 2007.



متوسطا عبدالإمام عبدالله ودخيل الدخيل وأحمد الصالح

فيلم يسرد كيفية سقوط شاب تونسي أسيراً لدى جماعة تكفيرية

آخر فيلم .. أبداً لن يكون الأخير



منتصف شهر مارس الماضي صُدم التونسيون بخبر التحاق مغني الراب المعروف مروان الدويري «ايمنيو» بتنظيم الدولة الإسلامية بالعراق والشام. قبلها بأيام، كانت صدمة التونسيين أقوى بعد الهجوم الذي تعرض له متحف «باردو» الأقرب إلى مقر البرلمان الذي يعد إحدى مؤسسات الدولة الأهم من قبل مسلحين اثنين. قبلها بسنوات أخرج نوري بوزيد فيلمه «آخر فيلم» الذي يستعرض فيه كيف سقط شاب تونسي أسيراً لدى جماعة دينية سعت إلى تجنيده للقيام بأعمال إرهابية، ومنه كان المشهد السابق حيث اشتغل المخرج على تقنية الانتقال من الفيلم إلى كواليس التصوير التي تشكل في الآن ذاته أهم مشاهد الفيلم الأصلي وهو ما يفسر عنوانه بالانجليزية Off Making.

أوشن طارق
ناقد - مغربي مقيم في الدوحة

الممثل: أنت تلعب في منطقة خطرة

المخرج: ما الذي تعنيه؟

الممثل: أنا مسلم وكل ما يمس الإسلام يمسني. أنت تستعملني في هذا الفيلم لمحاربة المسلمين. لن أصور مشهدا آخر قبل أن توضح لي علاقتك بالدين.

المخرج: اسمع يا لطفي، قبل كتابة سيناريو هذا الفيلم قرأت القرآن الكريم باللغتين العربية والفرنسية. القرآن جامع لكل شيء. يجد فيه المتصوف كل ما يبحث عنه من حب وسلام، ويجد فيه من يريد الحرب آيات الجهاد. في مراحل الغزوات صار القرآن أداة غزو يتحدث كثيرا عن القتال والجهاد.. أنا أومن أن القرآن كان صالحا لزمانه، واليوم يلزمنا أن نكون لائكيين حيث القرآن يترك للمعتقد لا كأداة لحل المشاكل اليومية وإلا صار الأمر جحيما.. كل ما أريده هو كشف ما يتعرض له شباب مثلك من عمليات غسيل دماغ.

ايمنيو كان مغني راب تونسي مشهور في الخامسة والعشرين من عمره، اشتهر بأدائه أغنية «البوليسية كلاب» رفقة ولد الكانز وبسببها قضى أشهرا في السجن، ولم يعرف عنه تبنيه أية توجهات دينية. بهتة، الشخصية الرئيسية لـ«آخر فيلم» راقص ومغني راب في العشرينات من عمره، منطلق ومحب للحياة، بشوش ولا يحمل في محيطه أو حياته الخاصة أية ميولات متطرفة ويعيش مغامراته مع صديقته سعاد. أما ياسين العبيدي، ذو السابعة والعشرين سنة وأحد منفذي هجوم باردو، فيقدمه شقيقه على أنه «كان إنسانا عاديا، بشوشا، يحب كل الناس، وعندما يمر على أصحابه وهم يسكرون يتوقف لتقاسم لحظات مزاح وضحك معهم» في حين قال عنه ابن عمه «قبل أن يواظب على الصلاة، كان يشرب الكحول ويدخن وله صديقة. ومن المؤكد أنه تعرض لعملية غسل دماغ باسم الدين».

حساب «افريقية للإعلام» على تويتر، المحسوبة على تنظيم داعش، قالت في بيان لها حول التحاق ايمنيو: «مروان مسلم عادي كغيره من المسلمين.. لم يرغمه أحد ولم يغسل له أحد عقله كما يزعم الحمقى».

في «آخر فيلم» يواجه بهتة أحد مفتشي الشرطة الذين حضروا لاعتقاله وثلة من أصدقائه بتهمة الرقص في الشوارع والكتابة على الجدران: «امنحني جواز سفر ولن تجدني أمامك بعد اليوم» قبل أن يصرخ في وجهه «وإلا سأذهب للمشاركة في الحرب بالعراق». تحقق المشهد واقعيا حيث اختار ايمنيو، الذهاب بعيدا ليس في اتجاه «البرزخ» الأوروبي بل «برزخ» الخلافة الإسلامية في العراق والشام واشترى الآخرة بديلا عن الدنيا كما مهاجمي متحف باردو الحالمين بالبرزخ الأخروي.

على الشاطئ يقف بهتة ثملا يواجه البحر بكلماته:

أقول لوالدي وأصدقائي

ولكل الذين احتقروني في بلادي

بهتة موجود، في أوربا يقاوم

بهتة يرقص، هو دوما منطلق

نخبك يا صقيلية، نخبك يا أوربا

الخلاصة أن الأحكام الجاهزة التي تحصر مغني الراب في لباس والمنتمين إلى الجماعات الدينية في لباس آخر سقطت في الواقع كما في السينما. لكن كثيرا من المتاجرين بالتحليل السياسي والاجتماعي ظلوا على الدرب سائرين لا يتزحزحون عن أوهامهم قيد أنملة في الوقت التي تمكنت فيه التنظيمات «الجهادية» من اختراق كل الطبقات الاجتماعية وكل المناطق الجغرافية دون عناء. وتونس التي

ابتليت منذ فرار زين العابدين بنعلي وتسمية ما سبق ذلك ثورة ياسمين، بطبقة سياسية استحلت بلاتوهات القنوات التلفزيونية لاستعراض عضلات ألسنتها تنابزا بالألقاب واستدرارا للمناصب والامتيازات، أرضية خصبة لتنامي المد «الجهادي» من جبل الشعانبي إلى قلب العاصمة ومتحفها «باردو».

عيون الجماعات «الجهادية» مفتوحة كما الشرطة تبحث عن «طرائد جديدة» تقوي صفوفها. وبهتة طريدة مثالية فهو «شجاع، جريء، لا يهاب الشرطة، لكنه ضائع». وفي الوقت الذي تطارده فيه الشرطة لسرقته بذلة رجل أمن من أقربائه لزوم أكسسوارات مسرحية، ويتملص فيه مهرب المهاجرين من التزاماته اتجاهه بعد أن منحه مصاريف تهريبه التي سرقها من جده المريض، يجد بهتة من زعيم الجماعة كل الترحاب وأول الغيث مناداته باسمه الحقيقي: شكري.

هنا يلعب المخرج لعبته ويخرجنا من سياق السرد الفيلمي ليدخلنا عالم كواليس التصوير حيث تجمعه نقاشات حادة مع ممثله لطفي العبدلي الرافض للاستمرار في الفيلم المسيء حسب فهمه في البداية لمهنته كراقص يريد زعيم الجماعة تحريمه.

لطفي: من تكون أنت حتى تحرم الرقص؟

نوري: هذا موقف الشخصية وليس موقفي أنا.

لطفي: إلى أين تذهب بي بهذا الفيلم؟ كيف تضعني مع «إخواني» في نفس المشهد ليحرم الرقص؟

نوري: يبدو أن هذا آخر فيلم لي.

في الوقت الذي ينتفض فيه لطفي/الممثل في وجه مخرج الفيلم، يستكين شكري/الشخصية لعملية إعادة تشكيل وعيه وبناء ذاته الجديدة التي يتولاها زعيم الخلية «الجهادية» شيئا فشيئا، أما بهتة فقد صار ضربا من الماضي أو يكاد. مشاهد طويلة انبنت على حوارات أطول كتبت بعناية واستحضرت فيها صور صبرا وشاتيلا وخطب أسامة بن لادن، ومشاهد ذبح الرهائن أيام القاعدة وممارسة الشعائر الدينية صلاة أو قراءة للقرآن، والمشترك لعبة حديدية على شكل إنسان يتلاعب بتشكيلها بطل الشريط وفق هواجسه وانتقالاته الوجدانية من فكر إلى آخر ومن وضع استكانة إلى انتفاضة.

شكري: كيف يعيش الشهيد في الجنة؟

زعيم الخلية: يعيش شابا طوال الوقت وتستقبله ستون حورية على أبوابها.

شكري: كيف يمكنني مقابلتهن؟

زعيم الخلية: أن تغتسل من ذنوبك وأن تقوم بعملية في مستوى عظمة الله.

شكري: وإن فشلت في تنفيذ العملية؟

زعيم الخلية: انس الحوريات.

في «آخر فيلم» راقصون على كل الحبال: على السياسة والدين والفن والحياة. بهتة، الراقص الحقيقي الوحيد هو الضائع بين المسارح تلك.

شكري: أنا راقص واختصاصي الفرجة.

زعيم الخلية: العمليات الفدائية أكبر فرجة يمكن تصورها. كل القنوات العالمية تهتم بها ويتابعها الناس كافة.

لطفي: حولتني من راقص إلى إخواني ثم إرهابي.

نوري: أأنت خائف؟

لطفي: أنت تستغلني وتتلاعب برموزي. لن يتركونا بعد الفيلم. سيكون مصيرنا إما السجن أو أن يُقتل أحدنا.

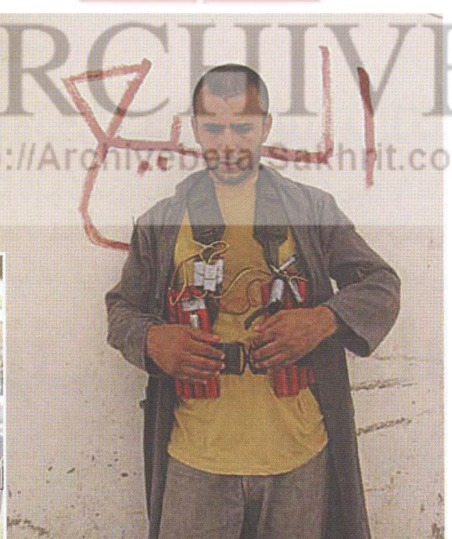
في أحد المشاهد وبعد أن بلغ التعب مبلغه من المخرج وممثله، يحاول الاثنان التوافق على نهاية تريحهما حيث يموت الممثل في عملية ليتمكن المخرج من استكمال قصة فيلمه مع ممثل بديل. الممثلون ومنفذو العمليات الإرهابية مجرد قطع غيار تستبدل وقت الحاجة، يتحكم فيها المهندسون الحقيقيون للصراع ومؤججيه. هم مجرد حطب لحرب إيديولوجية بين أطراف تعرف بعضها جيدا وتتقاذف بقطع الغيار وفق أهوائها ومصالحها الآنية والمستقبلية. وليس أبلغ من انتقام المخرج من شخصيته الرئيسية بأن جعله يفجر نفسه وحيدا على مرمى حجر من شاطئ كان يعتبره دوما طوق نجاته تحت أنظار سلطة بوليسية طالما نغصت عليه حياته، وهو الذي كان يسعى لتفجير من جندوه عل ذلك ينقذ شبابا آخرين من أن يلقوا نفس المصير. هو الحلف الشيطاني بين طبقة مثقفة منتفعة وسلطة غاشمة وجماعات موصوفة بالإرهاب يقتاتون جميعهم من الظلم الاجتماعي الواقع على الطبقات المستضعفة ومن تغييب مناخ الحرية على حساب شباب ضائع لا يعدو أن يكون مجرد حطب لمحرقة لا نهاية في الأفق لها.

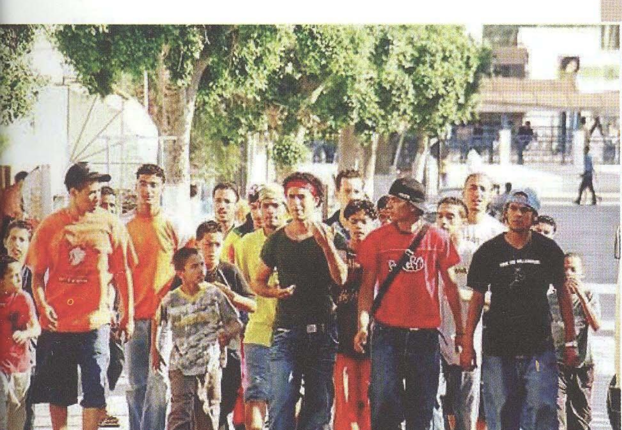
مباشرة بعد فوز «آخر فيلم» بجائزة مهرجان قرطاج، تعرضت تونس لعملية إرهابية. وحين عرضت التلفزة الرسمية التونسية الفيلم بداية شهر مارس الأخير، عاشت البلاد على وقع هجوم متحف باردو...

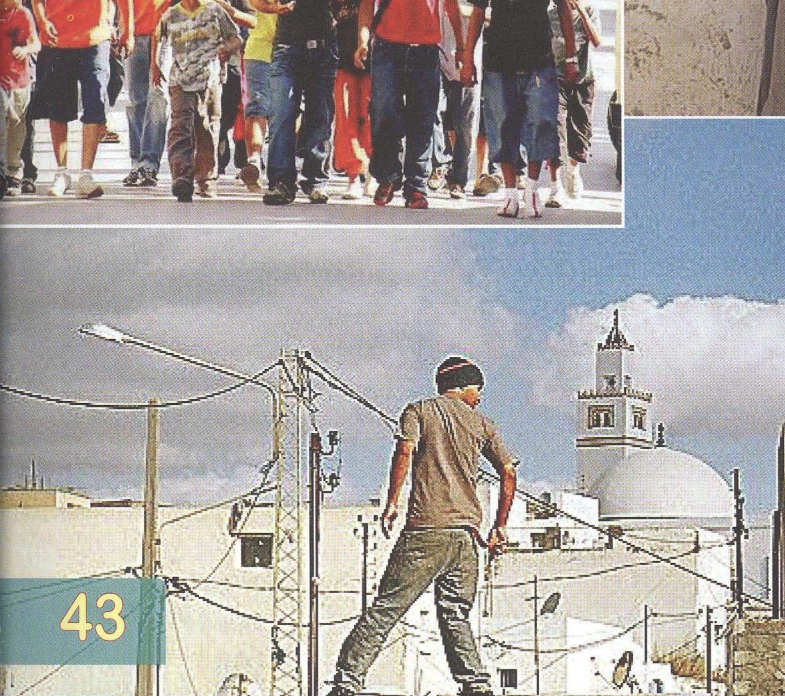
تحاول أم بهتة منع ابنها من الخروج من البيت بعد أن علمت بما يريد الإقدام عليه.

بهتة: لقد اختارني الله، ابنك مجاهد يا أماه، زغردي! لم تريدين حرماني من الجنة يا أمي؟

لم يعلم بهتة أن «الجنة تحت أقدام الأمهات».











سينما تُعرَف باسم منتجها وتعتمد على سرد التراث الحكائي لأطفال العالم

والت ديزني .. وحكايات تنضج

اضطلعت أفلام والت ديزني بسرد التراث الحكائي الأوروبي لأطفال العالم عبر السينما، منذ إنتاجها الأول في العام 1937 لفيلم «بياض الثلج والأقزام السبعة». النصوص الحكائية التي جمعت من ذاكرة الناس قبل نحو قرنين من الزمان، اتسمت بالروعة ولكن أيضا بالقسوة، حتى إن الآباء في العصر الحديث توقفوا عن سردها لصغارهم. استلزم تحويل هذه النصوص إلى أعمال درامية تعديلات، فعلى سبيل المثال لم تعاقب بياض الثلج في أفلام ديزني الساحرة الشريرة بإلباسها حذاء من نار حتى تموت، كما في النص الأصلي للحكاية. أضفى كتاب ومخرجو والت ديزني قيم وروح العصر على الحكاية القديمة مع الاحتفاظ بالمتن، ذلك المتن الذي أصبح، أو كاد يصبح، جزءا من ثقافة كل الناس المتصلة حضاريا على سطح كوكب الأرض اليوم بفضل السينما!

حنان جاد

صحافية وروائية - الإمارات



مالفسنت

حتى الحكايات الأقل حظا في الانتشار، مثل حكاية «ملكة الثلج» لهانز كريستيان أندرسون التي حاولت الشركة مرات عدة تقديمها إلى السينما منذ خمسينيات القرن الماضي، وتعثرت بسبب تركيبها السردي المعقد وسوداويتها، تمكنت من تقديمها أخيرا مع تطور تقنيات السينما في القرن الواحد والعشرين، ومع الانفتاح القيمي على فكرة قبول الآخر المختلف. وبالتأكيد لم يكن ليخطر ببال مؤلف الحكاية أندرسون الذي كانت أمه تعمل غسالة للملابس بالأجر، ووصف نفسه ذات يوم بأنه فرخ البط القبيح (وهي واحدة من حكاياته الخالدة أيضا)، بأن قصته الحزينة «ملكة الثلج» ستحصد مليار دولار في دور العرض السينمائي بالعالم، أعلى إيرادات يحققها فيلم كارتون في تاريخ السينما. والأهم أنها ستتحول إلى إلهام نسوي، بشكل خاص، واحتفاء بالاختلاف بدلا من اضطهاده، هذا الاختلاف الذي يبدو أنه كان سببا في ألم وحزن عميق تردد صداه في معظم كتابات أندرسون.

وفي السنوات الأخيرة أعادت والت ديزني إنتاج عدد من الأفلام التي كانت قد أنتجتها من قبل، فيما بدا أحيانا نوعا من الإفلاس، لكن في أحيان كثيرة، في معظم الأحيان في الواقع، كانت والت ديزني تضطلع بمهمة كبيرة، مهمة تجديد الفن والفكر عبر شرايين تلك الحكايات النابضة بالحياة!

حكاية قديمة جديدة

هكذا قدمت والت ديزني حكاية سندريلا التراثية في العام 1950، بعد أن أجرت بعض التعديلات الدرامية، وسوف يحفظ العالم القصة التي روتها ديزني عن ظهر قلب، وتتحول صورة سندريلا بشعر أحمر وملامح بسيطة إلى أيقونة للحالمين بالفرار من واقع قاس وظالم، عبر معجزة تحملها قصة بسيطة، الطيبون فيها على جانب والأشرار على الجانب الآخر، وذلك قبل أن تعيد الشركة إنتاج الحكاية نفسها بعد حوالي نصف قرن، وقد أضفت حضورا أكبر على شخصية وملامح سندريلا، وعلى موقفها من الحياة، ليس كفتاة كسيرة مظلومة، ولكن كإنسان مفعم بالأمل، والإيمان والثقة بالغد، تواصل السينما سرد حياة سندريلا كأميرة في القصر الملكي تتمرد على بعض القيم القديمة وتفتح بابا للتغيير، كما تعيد تناول شخصيات هامشية كشخصية إحدى الأختين غير الشقيقتين لسندريلا. ومن منظور وحاجة مجتمع حديث يعيش مع نسب طلاق مرتفعة، ويفترض أن يشجع على التقارب بين الإخوة غير الأشقاء، تعيد السينما النظر في طبيعة الشر الكامن في قلب أخت سندريلا، وتميل إلى اكتشاف أسباب الغيرة والحقد ثم معالجتها بدلا من معاقبتها.

ماوكلي ورحلته الشكسبيرية

وهكذا أيضا قدمت والت ديزني «كتاب الأدغال» الذي أنتجته للسينما في العام 1967، لتروي حكاية الطفل الذي تربيه الذئاب، يحاول أن يكتشف نفسه وسط مجتمع لا يشبهه، يتطلع إلى مكانة لائقة، بينما تتفوق عليه كل حيوانات الغابة بالأنياب والمخالب والريش، وتكتشفه الحيوانات بدورها، والتي قللت من شأنه حينما كان ينمو ضعيفا بينها لتتعرف لاحقا على قدراته الكامنة وإرادته الصلبة. وفي العام 1994 تعيد الشركة إنتاج الفيلم مع تقنيات كارتونية مذهلة وموسيقى وأغان تضفي متعة وعمقا على تلك الرحلة الشكسبيرية نحو اكتشاف الذات، ثم تواصل الدراما مع الفتى الذئب ماوكلي رحلته من الغابة إلى القرية، من عالم الحيوان إلى عالم البشر، حيث تعترض العالمين، كما يطرح الفيلم حدودا وهمية من الخوف، خوف يغذيه الجهل بالآخر وانعدام الحوار وفقدان الثقة، يعتقد البشر من جانبهم أن عبور النهر إلى الغابة هلاك محقق، وتعتقد الحيوانات أن عبور النهر من الغابة الطيبة إلى القرية الشريرة، حيث يسكن الإنسان بنيرانه وبنادقه أمرا بالغ الخطورة. ولكن الفتى الذئب الذي خرج من الغابة ولم تخرج الغابة منه يستطيع أن يكون هو الجسر بين العالمين، وكما في كل الروايات العظيمة الحب هو الملهم للقادمين من عوالم مختلفة لتخطي هواجسهم، وهو الذي يمنحهم الشجاعة لتجاوز المخاوف المحفورة في الذاكرة الجمعية على مدى عقود وأجيال. كل ذلك ولا يبدو أن والت ديزني انتهت بعد من كتاب الأدغال، فقد وضعته على قائمة الأعمال التي تنتجها للعام القادم 2016.

القبلة التي لا تعيد الحياة إلى الأميرة

نصل إلى الذروة في رحلة التجديد هذه مع فيلم «مالفسنت» الذي قدمته والت ديزني في العام الماضي، بطولة أنجيلينا جولي. في هذا الفيلم تدور أحداث القصة القديمة للجمال النائم، ولكن من زاوية نظر أخرى تقلب الحكاية رأسا على عقب، وتنقل التعاطف من الضحية التاريخية إلى الجاني



داخل الغابة



بياض الثلج

التاريخي، تروي الحكاية أن ساحرة الغابة حضرت من دون دعوة احتفالا بمولد أميرة، وأنها أصابتها بلعنة ستجعلها تجرح إصبعها في عمر السادسة عشرة بواسطة إبرة مغزل خشبي، فتنام إلى الأبد ولن ينقذها إلا قبلة من الحب الحقيقي، وقد سبق لوالت ديزني أن قدمت القصة على هذا النحو بالضبط. لكن الإنتاج الجديد للحكاية يركز على الساحرة بدلا من الأميرة، يعطيها اسما، ماليفسنت، التي تؤدي دورها أنجيلينا جولي، ويطلعنا على الدافع وراء حقدها على الملك، وهو ما تدور حوله أحداث الفيلم. وعلى جانب آخر، وبضربة واحدة، يسقط الفيلم الادعاء التاريخي الحكائي الذي لا تكاد تخلو منه حكاية قديمة حول الحب من النظرة الأولى، والذي يستند دائما إلى جمال الأميرة الذي يظهر مع حصولها على الثوب المناسب، ووسامة الأمير. في فيلم ماليفسنت لا يوجد حب حقيقي من مجرد نظرة، أو ثوب براق، ولا يضمن الجمال سوى الاهتمام، وربما الإعجاب وليس الحب بمعناه العميق. تقع اللعنة على الاميرة وتتجه أنظار الجمهور وأبطال الفيلم إلى الأمير المنقذ، لكن قبلة الأمير الذي قابلته الأميرة بالأمس، ورقصت معه، لا تشفيها! الأمير يعترف بأنه معجب لكنه لا يعرف بعد إذا كان ذلك هو الحب الحقيقي. هذا عصر جديد، حكاية جديدة لمتلق جديد بقيم جديدة، ماليفسنت التي لا تنفي الحكاية القديمة لكنها تكملها، تخبر مشاهدها، طفل القرن الواحد والعشرين، بأن للحقيقة دائما أكثر من وجه، وأنه ليس عليه أن يبني انحيازاته على رواية قصت من طرف واحد، حتى لو تكررت على مدار مائتي عام.

براءة الذئب وبراءة ذات الرداء الأحمر

وفي ذروة ثانية، أهم وأقوى فنيا وأكثر تركيبا، تقدم لنا والت ديزني هذا العام فيلم into the wood (داخل الغابة)، فيلما غنائيا يجمع عددا هائلا من أشهر أبطال الحكايات.

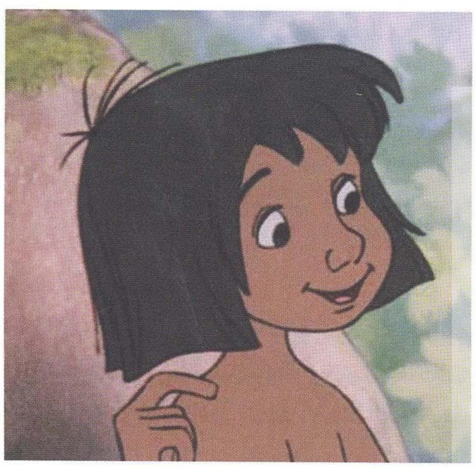


ملكة الثلج

قدمت والت ديزني «كتاب الأدغال» الذي أنتجته للسينما في العام 1967، لتروي حكاية الطفل الذي تربيه الذئاب، يحاول أن يكتشف نفسه وسط مجتمع لا يشبهه

يبدأ الفيلم بترنيمة تخرج عميقا من القلب، تعبر عن شغف ليس له علاج، توق شديد، تتصاعد الترنيمة فيما يشبه الرجاء، وتتحول ما يشبه الصراخ (I wish)، أتمنى، تقول الترنيمة، وتقود الأمنيات المتنوعة أصحابها، وهم أنفسهم أبطال الحكايات الشهيرة المعروفة إلى داخل الغابة، والغابة كما تبدو في الفيلم هي الحياة الحقيقية بتعقيداتها، بمخاطرها، بالتباساتها، ويخوض الإنسان في الفيلم رحلته داخل الغابة كإنسان حقيقي، ضعيف، وكبطل أيضا، إذ إن خوض الحياة ينطوي على بطولة، فخوض الحياة يختلف عن السير الآمن على هامشها. يذهب الخباز وزوجته، بطلا القصة الشهيرة، باحثين عن خلاص من اللعنة التي منعتهما من الإنجاب، إنهما يتطلعان، في هذا الفيلم، إلى طفل حقيقي، وليس إلى كعكة زنجبيل، طفل لن يأتي بالمصادفة، بل سيفعلان كل ما بوسعهما للحصول عليه، سيمارسان الخديعة والسرقة والاستجداء عندما يلزمهما الأمر. وفي الغابة تنطلق سندريلا الشهيرة لتلتقي ملاكها الحارس، وتناجيها بأمنيتها أن تذهب إلى حفل الأمير، وتحصل سندريلا على الثوب والحذاء الفريد والعربة المسحورة، لكنها ستتردد بشأن الأمير! وفي الغابة يذهب الصبي جاك صاحب حبات الفاصولياء السحرية ليبيع بقرته، بعيدا عن القرية التي يعرف أهلها أن البقرة لا فائدة ترجى منها، يمارس الفتى أولى عمليات الغش بتحريض من الأم الفقيرة التي تحرقها الأمنيات بحياة رغدة بدورها، وبعد أن تنبت الفاصولياء السحرية، ينتقل الفتى إلى السرقة من العملاق الساكن أعلى الشجرة، لكن اللص الصغير لا ينجو بفعلته كما في الحكاية الأولى، فسرقته ستجلب الخراب على المملكة. وإلى الغابة تتجه ذات الرداء الأحمر، لتزور جدتها، ربما متقصدة أن تلتقي الذئب، فالطفلة ذات الرداء الأحمر في الفيلم تشركنا حيرتها، الذئب الذي يلعب دوره جوني ديب، بكثير من الإنسانية الشبقة وقليل من الذئبية، يقدم لها الزهور، يخيفها، لكن في الخوف إثارة، وهي تحب الإثارة، هي تبتعد عن الذئب، لكن يبدو أنها ذهبت إليه في البداية بإرادتها. ففي الغابة لا وجود للبراءة المطلقة، كما لا وجود للشر المطلق. وفي الغابة ريبانزل التي تتمنى فقط أن تكتشف العالم من حولها. وفي الغابة تتجول ساحرة تحاول أن تتخلص من لعنة القبح تلتزم بمعايير العدالة القاسية، لكن البشر لا يفهمون ولا يقدرون، تدفعهم عواطفهم وأخطاؤهم إلى مصائرهم البائسة. في الغابة يتوغل الأمير بحصانه وراء سندريلا التي يتعلق بها من أول نظرة، ويزداد تعلقه بها عندما يراقبها تهرب منه، لأول مرة تهرب فتاة منه!

في الغابة يقبل أمير سندريلا زوجة الخباز، يشبع توقا آخر خفيا لدى المرأة غير توقها إلى الأمومة، وتلقيها القبلة العابرة في جحيم من الأسئلة والمحاكمات. في الغابة تهجر سندريلا الأمير الذي لا يبدو أنه يصلح لشيء غير استعراض وسامته،



كتاب الأدغال

وتقرر أنها تفتقد أعمال المنزل التي طالما برعت فيها. في الغابة تستبد الأمنيات بأصحابها، الأمنيات تتحقق، لكنها تأتي مصحوبة بخيبة أمل، والت ديزني تدفع بالحكاية والمشاهدين إلى مرحلة من النضج. الفيلم الذي أخذ عن مسرحية غنائية، موسيقاه وكلمات أغانيه أكثر ما يميزه، ينقل الحكاية من مستواها البسيط إلى شكل يقترب من الملحمة، ولذلك عرضته السينما كفيلم مصنف للأطفال ولكن بمصاحبة الأهل حتى عمر 15 عاما. محطة مهمة في رحلة أفلام والت ديزني التي بدأت قبل نحو ثمانين عاما بنشر التراث الحكائي الغربي، الذي جمعه الأخوان غريم، مرحلة إعادة النظر في ذلك التراث، ويبدو أنها مستمرة للعامين القادمين على الأقل، إذ تضع الشركة على لائحتها الإنتاجية لعامي 2016 و2017 أفلام: كتاب الأدغال، وأليس في بلاد العجائب، والجميلة والوحش. وكلها أعمال سبق للشركة أن أنتجتها في الماضي.

لا ينكر أحد من نقاد السينما أن المخرج طارق العريان من المخرجين الذين يمتلكون أدوات فنية، وأسلوبا سينمائيا يخصه وحده يتميز به على الآخرين، بل نستطيع من خلال مشاهدة أفلامه من دون وجود اسمه عليها القول: إن هذا الفيلم من إخراج طارق العريان.
استطاع العريان منذ بدايته السينمائية 1990م وفيلمه «الإمبراطور» المُقتبس عن الفيلم الأمريكي Scarface 1983م للمخرج براين دي بالما، أن يقدم سينما تخصه وحده، ليس المهم فيها التساؤل الذي يرد على خاطر بعض ممن يُشاهدون السينما مثل: ما الذي يريد الفيلم أن يقدمه، ولكن الأهم عند العريان كان تقديم تقنية سينمائية وأسلوب سينمائي مختلف ومتميز سواء على مستوى الشكل، أو الديكور الذي يُحظى باهتمام خاص عنده، أو المونتاج الذي يكاد يكون هو البطل الأساس في جميع أفلامه التي قدمها، ومن ثم تحول الأمر لديه إلى لعبة سينمائية يمارسها المخرج بمتعة منقطعة، وبالتالي فهو لا يعنيه ما هو خارج هذه اللعبة بقدر اهتمامه باللعبة ذاتها وإجادته لها كلاعب محترف يستطيع فيها أن يُحقق أعلى النقاط الفنية، وهنا يكون كل ما عدا هذه اللعبة مجرد حشو لا طائل منه ولا يعنيه كمخرج محترف.



محمود الغيطاني
ناقد- مصر

فيلم (أكشن) أخرجه طارق العريان بتقنيات وأسلوب (الأمريكي)

«ولاد رزق».. كيف تُحول السينما إلى لعبة؟

ربما بسبب هذه الفكرة التي تُلاحق العريان في جميع أفلامه، وهي فكرة تحويل السينما إلى لعبة للمحترفين يمارس من خلالها تقنياته وأسلوبيته السينمائية التي تخصه؛ نرى أن معظم أفلامه تكاد تكون منبتة الصلة عن الواقع الذي يحيطها، ليس بمعنى أنها لا تعبر عن هذا الواقع، ولكن بمعنى أنها بعيدة عن الثقافة الشعبية المعتادة لدى العدد الأكبر من الجمهور، ومن ثم فهي لا تكون طبيعية إلا لفئة معينة من الجمهور الذي لا يرى فيها شذوذا عن الواقع؛ لذلك حينما رأينا فيلمه «السلم والتعبان» 2001م بدا الفيلم لقطاع كبير من المشاهدين وكأنه لا يتحدث عنهم، أو كأن هذه الأحداث لا تدور في مصر، وبالتالي فهي منبتة الصلة عن الواقع، وإن كانت هذه الأحداث تدور داخل نطاق ضيق من المجتمع في واقع الأمر.

نستطيع القول إن طارق العريان هو ابن السينما الأمريكية التي درسها في أمريكا، وبالتالي كانت رؤيته السينمائية أقرب إليها من الأسلوب السينمائي المصري، ومن ثم كان مختلفا عن غيره من المخرجين المصريين في أسلوبيته، ولغته السينمائية منذ فيلمه الأول حتى فيلمه الأخير «ولاد رزق»، فنراه في أسلوب التصوير، والمونتاج، وتعامله مع السيناريو، والإضاءة وغيرها من عناصر صناعة الفيلم يقدم سينما تقرب من السينما الأمريكية في الروح والأسلوب، وهذا لا يعيبه بقدر ما يضيف إليه.

لعل من يشاهد فيلمه الأخير «ولاد رزق» يدرك هذا الأمر جيدا حيث يؤكد لنا المخرج أنه يلعب بمتعة فائقة، ولا يعنيه ما هو خارج هذه اللعبة، ورغم أنه حاول أن يكون أكثر قربا من الواقع المصري بتماهيه مع الحارة المصرية وما يدور فيها من سلوكيات شعبية، بل منحطة أحيانا، إلا أنه جعل هذا الاتكاء كمنطلق لفيلمه ينطلق من خلاله إلى عالمه الذي يألفه دائما في معظم أفلامه، وهي فكرة الجريمة، وأفلام العصابات والحركة التي يجيدها بشكل متميز، ورغم أن فكرة عصابات السطو المسلح بمثل هذا الشكل الذي يقدمه غير مألوفة كثيرا في المجتمع المصري، لكننا لا نستطيع القول أنها منبتة الصلة بالواقع تماما،

فالواقع المصري الآن يحتمل أكثر مما قدمه المخرج في فيلمه.

كل من شاهد الفيلم الأمريكي Heat 1995م للمخرج مايكل مان بطولة روبرت دي نيرو، وفال كليمر، وآل باتشينو أظن أنه سيتذكر الفيلم أو بعض أحداثه أثناء مشاهدته لفيلم «ولاد رزق» الذي قدمه العريان، لاسيما في المشهد الذي حاول فيه «رضا» أحمد عز، وشقيقاه السطو على سيارة نقل الأموال من أجل توفير 2 مليون جنيه؛ لفدية أخيهم الرابع الأسير لدى «المعلم صقر» سيد رجب؛ فمشهد سيارة النقل الثقيل «التريلا» وهي تسير بسرعة كبيرة متوجهة لسيارة نقل الأموال كهدف من أجل الاصطدام بها ومن ثم قلبها، وانتظار الإخوة الباقين في سيارة أخرى حتى تنقلب السيارة كي يخرجوا منها وتتم عملية السطو هو نفس مشهد السطو المسلح في فيلم Heat ونفس تقنية التصوير تقريبا، وكأنها منقولة حرفيا من الفيلم الأمريكي.

يتحدث فيلم «ولاد رزق» عن أربعة إخوة توفي والداهم ليتركونهم صغارا، بينما يحاول شقيقهم الأكبر «رضا» أحمد عز أن يعيلهم ويهتم بهم من خلال عمله في ورشة إصلاح سيارات إلا أن صاحب الورشة لا يعطيه ما يستحقه من مال، وبالتالي فهو يثور عليه ويكاد أن يقتله انتقاما منه، ومن هنا يبدأ «رضا» في انتهاج طريق الجريمة، أو «الفتونة» من أجل الحصول على المال بالقوة سواء من خلال النصب، أو السرقة المسلحة، ويكوّن هو وأشقاؤه الأربعة عصابة من عصابات السطو المسلح، فيتعاهدون على عدم ممارستهم لفعل القتل رغم أنهم يمارسون السطو المسلح، وينشأون على ذلك حتى تصير هذه هي حياتهم الدائمة التي لا يوجد فيها سوى السطو، والنساء، والخمور، وتدخين الحشيش، ورغم أنهم يتقابلون ذات مرة مع «المعلم صقر» سيد رجب تاجر المخدرات الكبير الذي يعرض عليهم العمل معه، إلا أن «رضا» أحمد عز يرفض ذلك تماما، فالسطو وعمليات السرقة التي يقومون بها كانت بالنسبة «لرضا» - العقل المفكر للمجموعة في عملياتهم- كافية وبعيدة عن القتل، وغيره من عمليات تهريب المخدرات، ولكن حينما يقومون بعملية سطو فاشلة يرى «رضا» فيها أنهم قد تمت إهانتهم، وكاد «رمضان» كريم قاسم يموت بعد فقد إحدى عينيه، صمم «رضا» على التوقف عن عمليات السطو هو وإخوته الثلاثة الذين لم يوافقوه على ما ذهب إليه، وهنا كان لا بد من فراقه لهم؛ نتيجة عدم رغبته في الاستمرار معهم، كما أنه يرغب في الاستقرار بزواجه من «حنان» نسرين أمين التي ترفض الزواج منه إلا بعد ترك هذا العمل.

يستمر الإخوة الثلاثة في عملياتهم، ويلجأون إلى «المعلم صقر» سيد رجب؛ من أجل العمل معه، فيرسلهم لتسلم شحنة من المخدرات ومعهم أحد صبيانه بينما يظل شقيقهم «رمضان» كريم قاسم رهينة لدى «المعلم صقر»، وأثناء عودتهم بشحنة المخدرات يقابلهم كمين شرطة فيطاردهم، وهنا يهرب الشقيقان تاركين الشحنة التي يستولي عليها ضابط البوليس الفاسد ومن ثم يحاول التجارة بها بمساعدة رجل «المعلم صقر» الذي خانه، فيأخذ المعلم صقر شقيقهم كرهينة لديه حتى يعودوا بالشحنة، أو بمبلغ 2 مليون جنيه، وهو قيمة المخدرات التي فُقدت.

يلجأ الإخوة إلى أخيهم «رضا» أحمد عز من أجل إنقاذ شقيقهم؛ فيضطر إلى العودة لعالم الجريمة والسطو مرة أخرى من أجل توفير المبلغ الذي سينقذ شقيقهم بعد أن جعلهم يقسمون على القرآن ألا يعودوا جميعهم إلى الجريمة مرة أخرى بعد إنقاذ أخيهم، وبالفعل يسطون على سيارة نقل الأموال التي لم يجدوا فيها سوى مشغولات ذهبية لن يستطيعوا تصريفها بسهولة لا سيما أنهم أمامهم مهلة زمنية لا تتعدى الأسبوع، ويرسل لهم «المعلم صقر» إصبع أخيهم مقطوعا لأنهم تأخروا على إعادة أمواله، وهنا يحاول «رضا» التفاهم معه بإعطائه الذهب، وما معهم من مال لا يتعدى 80 ألف جنيه إلا أنه يأبى إلا المبلغ المتفق عليه أو استعادة المخدرات التي أكد لهم أنها لم تتم مصادرتها، وأن هناك أحد ضباط الشرطة الفاسدين الذي استولى عليها لحسابه الشخصي، وهنا يحاول الإخوة استعادة المخدرات من ضابط الشرطة بعد مراقبته وتصويره والتسجيل له، في مقابل صفقة وهي ألا يقدموا أدلة فساده للشرطة إذا ما أعاد لهم المخدرات، وفي المقابل سيمنحونه الفرصة للقبض على «المعلم صقر» وبالتالي يحصل على رتبة أعلى في وظيفته، ورغم أنهم أقسموا ألا يعودوا مرة أخرى إلى السطو بعد هذه العملية إلا أن «ربيع» عمرو يوسف حينما يعرض على «رضا» عملية جديدة في مشهد النهاية يوافقه عليها ليستمروا في رحلتهم الإجرامية.

قد تكون هذه القصة المغرقة في عالم الجريمة والسطو من القصص البسيطة التي من الممكن تقديمها في أي فيلم يهتم بالحركة، ولكن الاختلاف في هذا الفيلم أن العريان استطاع تقديمها من خلال تقنيته السينمائية التي تخصه، ساعده في ذلك المونتير أحمد حمدي الذي لعب دور البطولة في صناعة هذا الفيلم، والسيناريو المحكم الذي كتبه صلاح الجهيني، فالفيلم يدور من خلال الفلاش باك Flash back بعدما ألقى الضابط «رؤوف» محمد كريم القبض على «عاطف»

طارق العريان هو ابن السينما الأمريكية، وكانت رؤيته السينمائية أقرب إليها من الأسلوب السينمائي المصري



بوستر الفيلم


أبطال الفيلم في لقطة جماعية



أحمد عز وعمرو يوسف وأحمد داود وكريم قاسم

أحمد الفيشاوي بعدما قدم بلاغا عن أولاد رزق؛ ومن ثم احتجزه لشكه فيه باعتباره شريكا لهم، ومن خلال الحكي مع ضابط الشرطة تتكشف لنا أحداث الفيلم وقصة أولاد رزق، لكننا نكتشف قبل نهاية الفيلم أن «عاطف» أحمد الفيشاوي في حقيقة الأمر كان أحد الإخوة الأربعة- أي أنه «رجب» الذي قام بدوره أحمد داود من خلال الفلاش باك- ومن خلال خطة محكمة وضعها «رضا» أحمد عز استطاع أن يمثل دور «عاطف» الذي كان يخدمهم، ويخدع ضابط الشرطة الفاسد «رؤوف» محمد ممدوح بأنه كان مجرد خادم لهم يعرف عنهم تفاصيلهم، بل وينسج له من الحكايات الوهمية ما يجعله يقع كصيد لهم، ولعل هذا «الانقلاب» في السيناريو الذي يتيح للمخرج إعادة ترتيب الأحداث بشكل جديد مختلف تماما عما رأيناه من قبل، ومن ثم يكون بمثابة المفاجأة التي تقلب المعايير وتؤكد للمشاهد أنه كان ضحية لعبة من المخرج والسيناريست، كان من أهم ما في السيناريو والأسلوب السينمائي الذي اعتمد عليه العريان في فيلمه حيث تمت إعادة ترتيب الأحداث مرة أخرى وبشكل جديد بعد اكتشاف تلاعب المخرج بنا كمشاهدين أثناء السرد السينمائي، كما أن الانقلابات في السيناريو السينمائي هو من الأساليب السينمائية التي تهتم بها السينما الأمريكية أيما اهتمام، وأكثر شيوعا فيها من السينما العربية، وإن كانت تذكرنا بفيلم «خيانة مشروعة» 2006 للمخرج خالد يوسف الذي احتوى على العديد من الانقلابات في سيناريو الفيلم.

استطاع المخرج طارق العريان استخدام العديد من المشاهد واللقطات السينمائية التي تميزه، ولعل لقطة التصوير من أعلى للحارة التي يسكن فيها الإخوة الأربعة في بداية الفيلم بعد إلقاء القبض على «عاطف» أحمد الفيشاوي كانت من أهم اللقطات السينمائية تعبيرا، كما كان اهتمامه بالديكور واضحا أيما اهتمام، وهو

قدم المخرج طارق العريان الفيلم من خلال تقنيته السينمائية التي تخصه وتميزه

ما يدل على اهتمام المخرج بالتفاصيل وعناصر الصورة السينمائية، كما ساعده في ذلك الموسيقى التصويرية التي ألفها هشام نزيه، إلا أن طاقم التمثيل الذي اختاره العريان كان من أهم عناصر فيلمه حيث كانت هناك مباراة حقيقية بين الجميع لإثبات مواهبهم الأدائية حتى إن المشهد الوحيد الذي ظهر فيه الفنان محمد لطفي، «شربيني»، يكاد يحتل مساحة كبيرة في التمثيل أثبت فيه قدرته التمثيلية رغم أن المشهد لم يستمر أكثر من خمس دقائق فقط.

استطاع الفنان سيد رجب من خلال هذا الفيلم إثبات نضجه الفني، وقدرته التمثيلية البارعة ببساطة أدائه وقدرته على مواجهة الكثير من المواهب التمثيلية والتنافس معها، كما كان أداء أحمد الفيشاوي من القوة التي جعلته يكاد يكون هو البطل الأول للفيلم رغم أن الفيلم بطولة جماعية لم ينفرد أحد فيه بالبطولة، ولكن أداء الفيشاوي كان من النضج الذي جعله يتقدم كثيرا، رغم أن أحمد عز حاول قدر استطاعته الاجتهاد في الأداء والثبات على مستواه التمثيلي الذي وصل إليه في الفترة الأخيرة، كما لا يمكننا إغفال أداء أحمد داود الذي كاد أن يكون هو الجانب الفكاهي في الفيلم، بالإضافة إلى المفاجأة الحقيقية وهو عمرو يوسف الذي استطاع بنجاح أن يقدم لنا دورا جديدا عليه بأداء تمثيلي يُحسد عليه، ورغم أن ملامحه لا تتناسب مع الدور إلا أنه استطاع إقناعنا به، كذلك كريم قاسم الذي نعتقد أنه سيقدم العديد من الأدوار التمثيلية المهمة في الفترة القادمة.

الفنان محمد ممدوح الذي قام بأداء دور رجل الشرطة الفاسد «رؤوف» استطاع ببساطة أن يقدم لنا صورة رجل الشرطة في شكله الكريه، والمنفر، والوقح، وهي الصورة المعهودة عن الكثيرين من رجال الشرطة حتى أن المشاهد سيكون في حالة اندماج حقيقية معه بأدائه الصادق الحقيقي، حتى لكأنه من ضباط الشرطة بالفعل.

«ولاد رزق» من الأفلام السينمائية المهمة التي نجح العريان في تقديمها بأسلوبه المتميز استكمالا لمسيرته السينمائية التي بدأها مع فيلم «الإمبراطور» ليؤكد لنا أنه من المخرجين القلائل الذين يقدمون سينما تخصه وحده، ويمارس من خلالها هواية اللعب التي ليست بالضرورة أن تكون متصلة بما يُحيط به بقدر ما تكون ممتعة له أثناء ممارستها.

في النهاية لا بد من الالتفات إلى الجريمة التي ترتكبها دور العرض المصرية بقطعها لتيترات الفيلم الأخيرة والاستغناء عنها بإضاءة السينما وقطعا للفيلم؛ ظنا منهم أن التيترات لا قيمة فنية لها، ولكن الكارثة أن تيترات «ولاد رزق» كانت عبارة عن مشاهد تستكمل أحداث الفيلم والتي كان منها إرسال أولاد رزق بالمشغولات الذهبية التي قاموا بالسطو عليها إلى ضابط الشرطة الفاسد، وهي ثقافة تفتقدها دور العرض المصرية.



الأخوة الأربعة

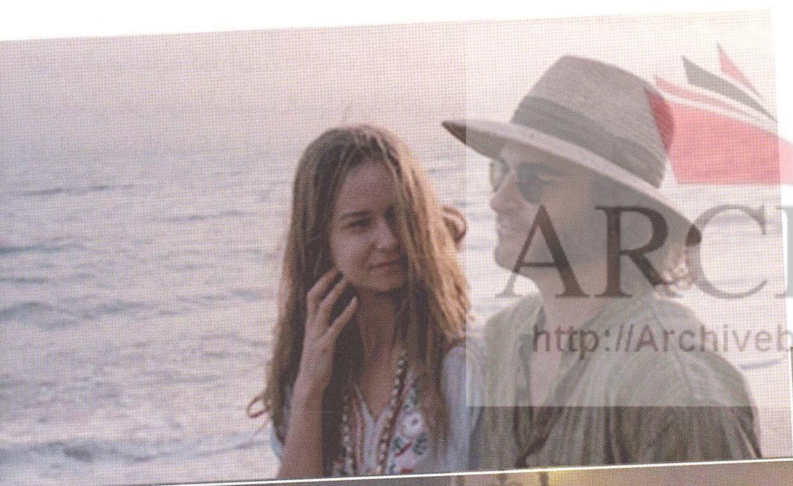
عن رواية لتوماس بينشون أخرجها بول توماس أندرسون وبطولة جواكين فينيكس

الجوهر المعيوب للمجتمع الأمريكي

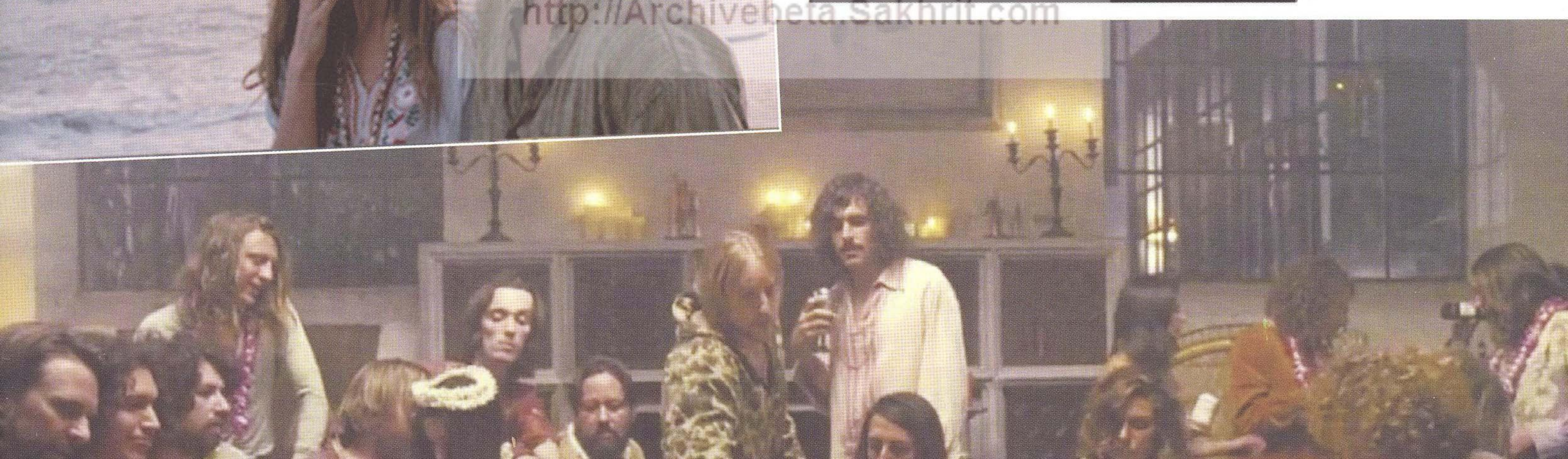
يعود بنا الفيلم الأخير للمخرج الأمريكي الموهوب بول توماس أندرسون (Inherent Vice، 2015)، إلى أجواء أمريكا في سبعينيات القرن الماضي، في أثناء فترة رئاسة نيكسون، وهي نفسها فترة تحطم الأحلام الوردية بالحب والسلام والرخاء، حين بدأ يتكشف للأمريكيين زيف الحلم الأمريكي، وبدأت ثقافة الهيبيز في الصعود كثقافة بديلة، وانتشر تعاطي المخدرات، وتدهورت الخدمات العامة الصحية والاجتماعية، وانحدر التعليم العام انحدارا بائسا.

يختار أندرسون في هذه المرة أن يعمل انطلاقا من عمل أدبي، بتحويل الرواية الصعبة «جوهر معيوب» للروائي الأمريكي توماس بينشون، والتي يحمل الفيلم عنوانها، إلى عمل سينمائي. قد تكون هذه هي المرة الأولى التي يتم فيها تحويل عمل لبينشون إلى السينما، فأغلب المخرجين يجدون رواياته عصية على السينما، والغريب أن يقوم أندرسون - الذي يصر على تأليف أفلامه بنفسه - بهذه المهمة.

محمد الفقي
كاتب - مصر







مشهد من الفيلم شبيه بلوحة «العشاء الأخير»



بوسترات متنوعة للفيلم



جواكين فينيكس في مشهد من الفيلم

الشخصية الرئيسية في الفيلم هي لمحقق خاص يدعى دوك سبورتيللو (لعب الدور جواكين فينيكس)، يعيش حياة أقرب إلى الهيبيز. ويفتتح أندرسون الفيلم بنفس طريقة الرواية: إن صديقة/ عشيقة سابقة لدوك، واسمها شاستا (كاثرين وترستون)، تزوره بمنزله ذات يوم لتطلب منه التحري حول اختفاء صديقها/ عشيقها الجديد المليونير ميكي، ملك الثروة العقارية في لوس أنجلوس، بعد أن انتابتها شكوك حول مؤامرة تحيكها زوجة ميكي وعشيقها، للتخلص منه ووراثة إمبراطوريته المالية والعقارية. ومنذ البداية سنلاحظ أن شاستا تظهر كنقيض للمرأة المغوية في فيلم جون هيوستون «الصقر المالطي» (1941) مثلا، ودوك نفسه يبدو أيضا هو النقيض لهمفري بوجارت في الفيلم نفسه.

وفي أعقاب زيارة شاستا له، يخوض دوك رحلة مكثفة في المدينة بحثا عن ميكي، ويقابل عددا كبيرا من الشخصيات، ويتعرض لعدد لا يحصى من المواقف، على نحو لا بد أن يضيع معه كثير من المعلومات التي يقدمها أندرسون بتلاحق محموم، وبطريقة تدير رأس المشاهد، كما تدير المخدرات رؤوس شخصيات الفيلم.

دوك نفسه يظهر في الفيلم بأسلوب خاص غير مألوف لشخصية المحقق في أفلام التحري المعتادة، فهو يتصرف كالهيبيز في منزله الذي هو شاليه حقير بالقرب من شاطئ البحر في ضواحي لوس أنجلوس (بدلا من الحلم الأمريكي التقليدي بالمنزل ذي الفناء الكبير والسياج الأبيض الذي يحوطه)، ويتعاطى جميع أنواع المخدرات التي يمكن تخيلها، وهو أيضا على صلة بشبكة كبيرة ومعقدة من الشخصيات التي تنتمي إلى مجال الجريمة وإلى مجال مكافحتها في الوقت نفسه. هذه الصورة غير النمطية للمحقق الخاص ربما تذكرنا بأجواء فيلم المخرج الأمريكي الكبير روبرت ألتمان "The Long Goodbye" 1973".

«جوهر معيوب» يبدو - ظاهريا - كما لو كان ينتمي إلى نوعية أفلام التحري، لكن إذا كانت أفلام هذه النوعية تطمح إلى المحافظة على الإثارة عن طريق تأخير كشف السر إلى النهاية، فإن هدف أندرسون في هذا الفيلم يبدو مختلفا: إنه يطمح إلى تقديم صورة عن اقتناعاته التي عبر عنها بدرجات متفاوتة الشدة في أفلامه السابقة، عن طبيعة وجوهر الحياة في المجتمع الأمريكي. إن معظم المخرجين الكبار الذين عملوا من خلال نوعية أفلام التحري، كانت الإجابة المباشرة والحاسمة على «من الفاعل» هي آخر ما يشغلهم، وأندرسون من هذه الطينة، بل حتى إنه يعمل على تعمية الحبكة بدلا من توضيحها، فيزحم الفيلم بشخصيات لا نهاية لها، وبحبكات صغرى تتوالد بعضها من بعض، كأننا أمام وحش يدور حول نفسه للإمساك بذيله، وعلى نحو تستدعي معه الذاكرة فيلم هوارد هوكس "The Big Sleep" 1946"، ورحلة همفري بوجارت المحمومة، والتعقيد في العلاقات بين الشخوص، على نحو يغرق معه المشاهد، حتى إن كرر المشاهدة عدة مرات أملا في فهم تعقيدات الحبكة الدرامية.

قد يكون هذا الأسلوب هو الأنسب في عرض المجتمع الأمريكي بتشوشه، واضطرابه، وعمائه، وهو المعكوس أيضا في التنوع الهائل في أساليب الغياب عن الواقع: الإغراق في العلاقات الحسية، وتعاطي المخدرات، والمسكرات، والكوكايين، والهيروين، بل وتعاطي غاز الضحك أيضا في حجرة بأحد المستشفيات النفسية الخاصة، تلك المستشفيات التي ازدهرت في لوس أنجلوس بعدما قلص حاكم المدينة (رونالد ريغان آنذاك) الميزانية العامة المخصصة للإنفاق على الصحة، مما أدى إلى إغلاق المستشفيات العامة لصالح افتتاح أخرى خاصة، والتي لم تصبح فقط أماكن لتعاطي المخدرات، بل ولاختباء المشبوهين والفارين من العدالة أيضا.

لم يهتم أندرسون بالعبث كثيرا في الحوارات الواردة بالرواية الأصلية، فقدمها تقريبا من دون تعديلات، لكن ربما يكون إنجازه الأفضل في عملية تحويل الرواية إلى سيناريو هو التقاطه لشخصية ثانوية لتصبح هي «الراوي العليم» (وهي شخصية الفتاة سورتيليج)، مما أضفى حسا ساخرا على الفيلم تجاوز التقاليد المستقرة لأفلام التحري التي تجنح غالبا إلى شكل وأسلوب «الفيلم نوار» بسوداويته وجهامته، اللهم إلا أمثلة قليلة في تاريخ السينما نجحت في تجاوز تلك الجهامة، ربما من أشهرها فيلم إيثان وجويل كوِن «ليبوسكي الكبير» (1998)، والذي حاول أندرسون اقتفاء آثار الحس الساخر لراويه العليم. روح السخرية هنا شبيهة أيضا بتلك التي سادت فيلم أندرسون نفسه"Punch-Drunk Love" 2002"، وإن كان العدد الكبير من الشخصيات والأحداث والخطوط الدرامية المتشابكة، فضلا عن النجوم المشاركين في الفيلم، يذكرنا بفيلمه"1999" "Magnolia) الذي بدوره يحمل الكثير من التأثر بأعمال روبرت ألتمان، خصوصا "Short Cuts" 1993".

في «جوهر معيوب» يربط أندرسون الاقتصاد الأمريكي بتجارة المخدرات، بالنظام القضائي، بالرعاية الصحية، بأجهزة الأمن، بالاستخبارات، بالمافيا، وبالثقافة الاستهلاكية السائدة، على النحو الذي يبدو معه أنه من المستحيل الفكاك من أسر هذه الحلقة الجهنمية التي تجعل المجتمع نفسه فاسدا في جوهره، ومستحيلا على الإصلاح، كاستحالة إعادة فصل البياض عن الصفار بعد خفق البيض، وتماما كما كان «السيستيم» نفسه معيوبا في فيلم رومان بولانسكي «الحي الصيني» (1974)، حيث الجميع فاسدون، والفرق هو فقط في المقدار.

إن أندرسون فنان في إظهار هزيمة الإنسان في المجتمع الأمريكي، وكل شيء في الفيلم موظف لخدمة هذا الغرض، فالهزيمة حاضرة دائما: بدءا من قصة حب دوك وشاستا، إلى العلاقة الغرامية بين شاستا ورجل الأعمال المفقود، والموسيقي الغائب عن عائلته، وفشل الشرطي بيج فوت، وحالة الضياع العام لكل شخوص الفيلم. إن أندرسون يغلف الفيلم كله بجو عام من الهزيمة، وهو الأمر الظاهر في اختياراته حتى لنوعية أغاني السبعينيات التي تؤدي دورا مهما في تأكيد روح الفشل والضياع، كأغنية «فيتامين سي»، وأغنية «رحلة إلى الماضي»، ولكن من دون أن يقع في فخ



جلسة حول لوح «ويجا» للتنبؤ

تحويل شريط الصوت إلى أن يصبح على شاكلة ما يفعله مارتن سكورسيزي، أي تجميعا لـ «أجمل أغاني السبعينيات».

يبدو لي أن أندرسون (1970، كاليفورنيا) هو أكثر الموهوبين الآن في هوليوود فيما يتعلق بتصميم شريط الصوت، فحساسيته المرهفة في استخدام الصوت تذكرنا بحساسية المخرج الكبير ديفيد لينش، بما في ذلك عملية تنظيم الصمت داخل الفيلم. وإلحاقا بهذه الملاحظة ينبغي القول أيضا إن أندرسون، في تناوله لفترة السبعينيات، لم يلجأ إلى ما يلجأ إليه مخرجو هوليوود عادة، من استعراض لديكورات الشوارع، وشكل العمارة، وأنواع السيارات، ولوحات الإعلانات التجارية، وما يستتبع ذلك من لقطات الكرين (الكاميرا الموضوعة على رافعة) الواسعة والمتحركة والمستعرضة للشوارع والناس والمواصلات. بالنسبة إليه لم يكن هذا هو أهم ما يميِّز حقبة السبعينيات: كان المجتمع الأمريكي الذي بدأ يظهر أن جوهره الأساسي فاسد وغير قابل للإصلاح، هو الشيء الأهم الذي أراد التعبير عنه.

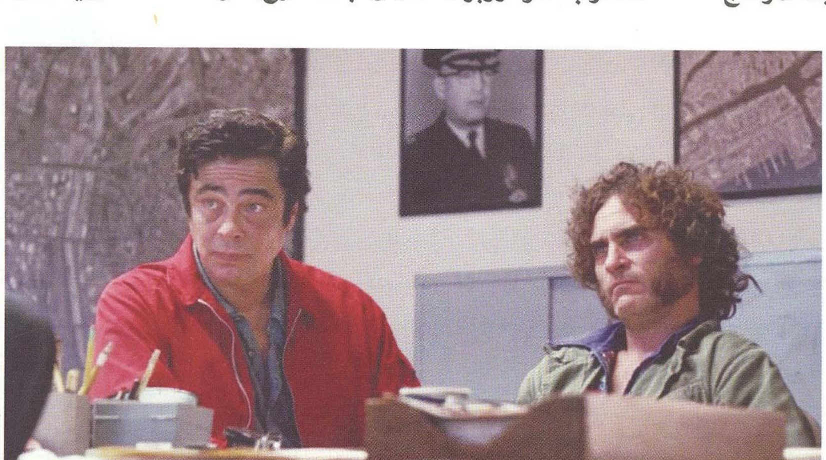
حافظ أندرسون على أن تظل الصورة على نحو وسط ما بين الحلم والواقع، منذ ظهور شاستا في بيت دوك في بداية الفيلم، حتى مشهد النهاية على شاطئ البحر. هذه الصورة «البينية» المتراوحة بين عالمي الحلم والواقع قد تكون هي المكافئة لحالة الذهول والتخدر التي يعانيها معظم شخوص الفيلم. سيلاحظ المشاهد كذلك أن طريقة المونتاج قد خدمت أيضا هذا الغرض، أي نقل حالة التوهان والتشتت، عبر الاستغناء عما يسميه السينمائيون «اللقطة التأسيسية» التي تفتتح كل مشهد، وهي عادة لقطة عامة للشخصيات والديكور، وتكون ضرورية لفهم العلاقات البينية بين الشخصيات في فراغ المشهد. حتى أن أندرسون يتخلى أيضا عن لقطة النهاية اللازمة لصقل المشهد في نهايته؛ تحقيقا لسلاسة الإيقاع عند الانتقال إلى المشهد التالي. إن أسلوب أندرسون هنا هو أسلوب الصدمات والانتقال الخشن بين المَشاهد، لمنع حالة الاندماج، ولمنع أن يصبح الحدث جزءا من الخبرة الشخصية للمشاهد، كحال الحياة اليومية الأمريكية التي ينعدم فيها تغلغل أي شيء حقيقي لخبرة الإنسان الشخصية.

«البينية» في الصورة وجو التشتت والتوهان نجدهما أيضا منعكسين في شخصيات الفيلم، فمعظم الشخوص تنتقل من هوية إلى أخرى من دون حتى تمهيد، فنرى مثلا الشرطي بيج فوت في أول ظهور له على الشاشة، وهو يظهر في إعلان تلفزيوني يسوِّق لبيع عقارات بالمدينة. وطبيب الأسنان الشهير الذي هو في الحقيقة مدمن هيروين ومنحرف جنسيا. والموسيقي مدمن المخدرات (كوي) الذي نكتشف أنه عميل لأحد الأجهزة الأمنية، حتى أنه يظهر في كل مشهد جديد بهوية جديدة، وشاستا نفسها تظهر في أول الفيلم كفتاة هيبيز، ثم نراها لاحقا فتاة أرستقراطية راقية... إلخ. إن الهوية المتحولة هي مظهر من مظاهر الهلوسة التي عليها الشخصيات والتي عليها المجتمع الأمريكي نفسه.

يبدو «جوهر معيوب» بأكمله كأنه مزهرية كبيرة من الكريستال سقطت وتهشمت فتناثر حطامها كسرا كسرا على الأرض. إن التكنيك المتشظي للمَشاهد يمثل صعوبة كبيرة للمخرج إذا أراد تنظيم ذلك التشظي على نحو جمالي (وملك هذا الأسلوب هو روبرت ألتمان بلا منازع)، وهذا التكنيك يساعد - من ناحية أخرى - المتفرج على الشعور بأن المعلومات الواردة في الفيلم لا أهمية لها، وأن كشف سر الحبكة نفسه لا قيمة له أيضا، حيث المتعة في هذه النوعية تتولد من متابعة كل مشهد على حدة، والتمتع بلذة اللحظة الآنية التي يغرق المشاهد في خضمها، فيفقد السيطرة على فهم الأحداث ومتابعة تطورات الحبكة. إن كل مشهد في «جوهر معيوب» هو لذاته، كما أن كل فرد في المجتمع الأمريكي يوجد لذاته فقط، وتعميقا لهذا المعنى يركز أندرسون جهوده على الجماليات البصرية الشكلية للقطات المنفردة بأكثر من تركيزه عليها في أفلامه السابقة.

ممثل الشخصية الرئيسية دوك سبورتيللو تم اختياره على نحو موفق، فجواكين فينيكس يبدو هو الأنسب للتعبير عن حالة الخمول والتخدر: بنسبه الجسدية، وإيماءاته المتخشبة، وقدرته على التعبير بتوان وتخاذل عن أعنف العواطف الجياشة. يبدو إصرار أندرسون على توصيل تلك الحالة إلى المشاهد (أي حالة إخفاء العواطف أكثر من إظهارها) أيضا في نوعية الملابس التي يرتديها دوك (الجاكت العسكري الكاكي الذي يخفي أكثر من نصف جسده)، كما لو أن غياب الانفعالات الواضحة هو غياب للتفرد وطمس للشخصية، في أجواء تنمِّط الجميع، وتفتح الشهية فقط لاستهلاك يبتلع الوجود.

من المشاهد الجميلة والكوميدية التي تعكس رؤية أندرسون لنهم الثقافة الاستهلاكية الأمريكية، وتجريدها الإنسان من قدرته على التمييز: مَشاهد رجل الشرطة (بيج فوت: الذي لعب دوره جوش برولين)، وهو يلتهم الآيس كريم بشراهة في أثناء قيادته السيارة، ثم وهو يلتهم الفطائر في المطعم الياباني ويطالب بمزيد منها، ثم أخيرا وهو يلتهم المخدرات والتبغ وأوراق السجائر كلها بشراهة في نهاية الفيلم.



مشهد من الفيلم

تضم 12 ألف مخطوط ورصيدا هائلا من المطبوعات والخرائط واللوحات المصورة والصور الفوتوغرافية

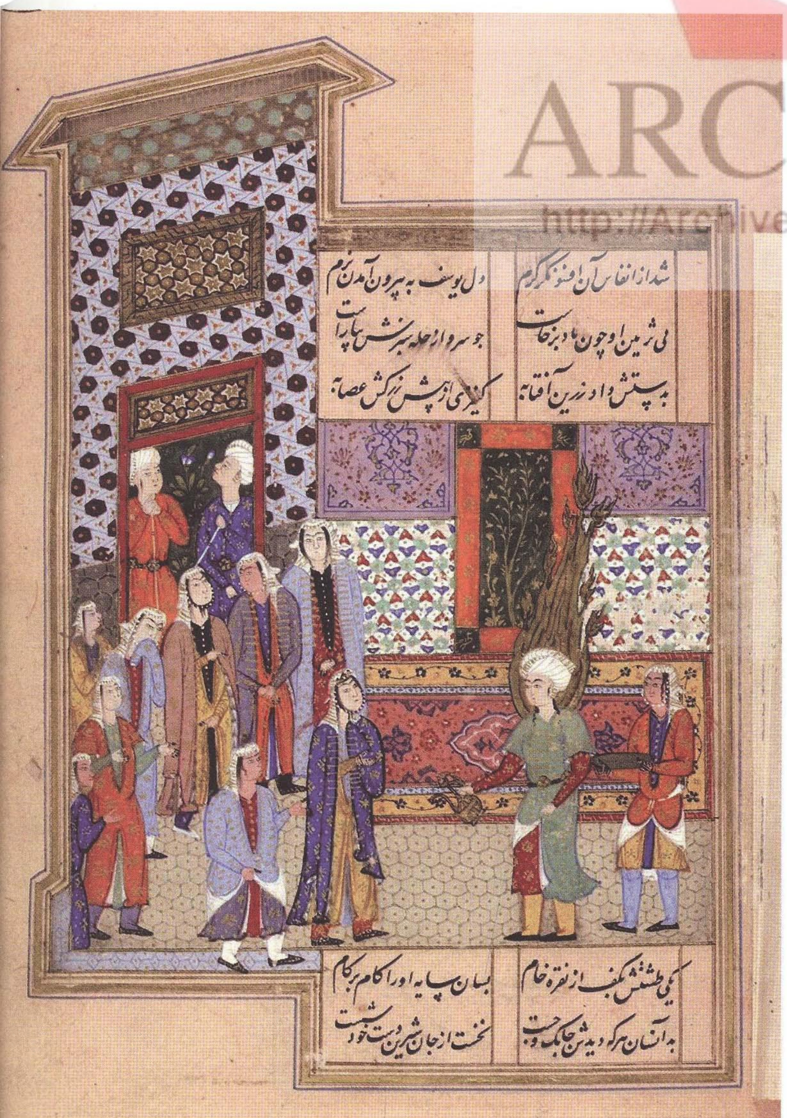
نفائس المخطوطات الإسلامية في المكتبة الوطنية الفرنسية

تعد المكتبة الوطنية الفرنسية هي الأقدم والأعرق بين المكتبات الوطنية في العالم، بل كان لها سبق الفضل في معرفة العالم للمكتبات الوطنية بالمفهوم الحديث، ويمكن إرجاع جذور نشأتها إلى زمن الملك شارل الخامس (١٣٦٤ - ١٣٨٠)، فقد كان يقتني عددا من المخطوطات، وكان مقرها بمدينة بلوا على ضفاف نهر لوران بوسط فرنسا. ثم قام الملك فرانسوا الأول في العام ١٥٤٤، بإعادة تأسيس المكتبة، ونقل مقرها إلى مدينة فونتينبلو جنوب شرق باريس، وعرفت في هذه الفترة بالمكتبة الملكية، لأنها كانت خاصة بملوك فرنسا. وكان الملك فرانسوا الأول يدرك أهمية التعرف على العالم الإسلامي، فعقد علاقات ومعاهدات مع السلطان العثماني سليمان القانوني، ثم استحدث الكلية الملكية، وكان يدرس فيها اللغات الشرقية، والتي تعد نقطة الانطلاق للاستشراق الفرنسي، كما سمح للمكتبة الملكية باقتناء المخطوطات الإسلامية، وكان تعدادها في هذه الفترة المبكرة لا يتجاوز أربعين مخطوطة. وقد أصدر فرانسوا الأول في وقت سابق أمرا بإيداع نسخة واحدة من الكتب الصادرة في فرنسا، وهو الذي عرف بأمر «مون بيليه». وتعد تلك هي النشأة الفعلية للمكتبة باعتبارها مكتبة وطنية، وفي هذا الوقت كانت المكتبة فريدة لا نظير لها في البلدان الأوروبية.

خالد عبدالله يوسف
كاتب وباحث - مصر



مصحف مخطوط من العصر العباسي



مجالس العشاق، عبدالرحمن الجامي

ازدادت مقتنيات المكتبة من المخطوطات الإسلامية بصورة جلية زمن الملك لويس الرابع عشر (1683 - 1715)، وقد شهدت فرنسا في زمنه نهضة علمية وفنية لم تشهدها من قبل، وازدانت أيامه بعدد كبير من أفذاذ الكتاب والفنانين والمعماريين، وكان القائم على تدبير هذه النهضة الوزير جان - باتيست كولبير، الذي أعاد بناء فرنسا، وأوكل إليه الملك إعادة تنظيم مالية الدولة، والإشراف على المباني والمصانع الملكية، والتجارة والفنون الجميلة. وغالبية المخطوطات التي اقتناها الملك لويس كانت بواسطة الشراء؛ بواسطة البعثات التي كان يرسلها الوزير كولبير إلى الشرق، فقد أرسل عدد من المستشرقين والقناصل لشراء المخطوطات والتحف الإسلامية، فجلبوا ما يقرب من 600 مخطوط من إستانبول والقاهرة وحلب، أضيفت إلى رصيد المكتبة الملكية.

وعقب قيام الثورة الفرنسية وتأسيس الجمهورية، تغير اسم المكتبة إلى «الوطنية» بدلا من «الملكية»، وقام الحكام الجدد بجمع المخطوطات من الأديرة والكنائس وضمها إلى رصيد المكتبة، مثل دير السوربون، ودير سان جيرو، وكان من بينها ما يقرب من 300 مخطوط عربي يتميز بعضها بالندرة، كانت من مصادر دراسات الأديان. ثم قامت المكتبة بالحصول على المجموعة الخاصة النفيسة للوزير كولبير، وكانت تتألف من 246 مخطوطة عربية، منها نفائس مصورة، مثل كتاب الحشائش لديسقوريدس، وقطع من مخطوطات قرآنية. ومع حملة نابليون على مصر وبلاد الشام، زاد رصيد المكتبة من المخطوطات العربية، بواسطة العلماء والقناصل المصاحبين للحملة. فقد أرسل نابليون ما يقرب من 320 مخطوطة، كما اشترت المكتبة مجموعة أسلن دي شرفيل، وكان من القناصل والعلماء الفرنسيين في مصر، وهي مجموعة تتألف من 1500 مخطوطة.

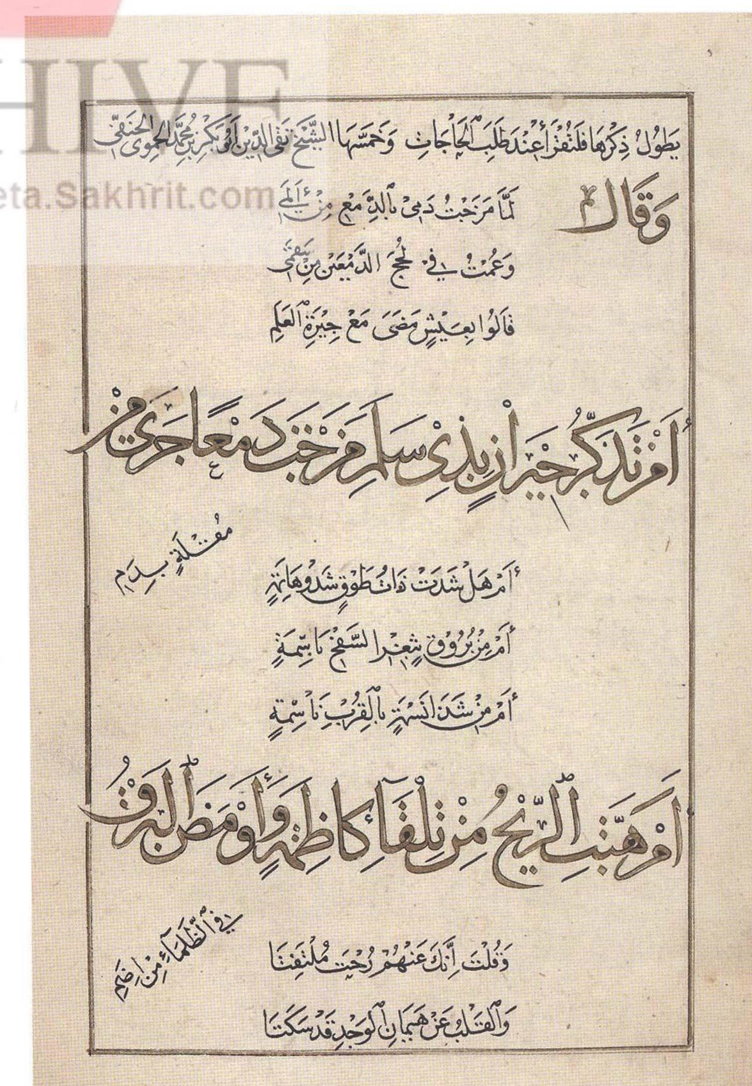
المصدر الآخر لتكوين المخطوطات الإسلامية هو اقتناء المجموعات الخاصة

ازدادت مقتنيات المكتبة من المخطوطات الإسلامية بصورة جلية زمن الملك لويس الرابع عشر (1683 - 1715)

للعلماء، ومن أكبرها مجموعة المستشرق الشهير جيلبيرت جولمان (1585 - 1665)، وكان من أوائل المستشرقين الفرنسيين، وله غرام خاص باللغات الشرقية، والولع باقتناء المخطوطات، كما عرف كذلك بدراساته المتنوعة عن الأديان، وترجمته لكتاب «كليلة ودمنة» إلى الفرنسية، والذي كان له تأثير جلي في أعمال الروائي الشهير لافونتين. وكانت مجموعته من المخطوطات الشرقية تقدر بـ 600 مخطوط شرقي، من بينها 233 مخطوطا عربيا. وفي نهاية حكم لويس الرابع عشر، اقتنت المكتبة المجموعة الثرية للعالم والرحالة والجغرافي ميلتشيزيدك تيفونت (1620 - 1692)، وكان يجيد العديد من اللغات منها العربية والتركية، واشتهر على وجه الخصوص بمجموعة الخرائط التي رسمها لمدن الشرق، ومجموعته الخطية تقدر بـ 125 مخطوطة شرقية. ومجموعة المستشرق ج. أ. ديكور ديمانش، وهو من خريجي مدرسة اللغات الشرقية، وله عدد من المصنفات والأبحاث في الموازين الطبية والعربية. وقد أهدى المكتبة الوطنية مجموعته من المخطوطات الإسلامية، وكان يقدر عددها بـ 118 مخطوطة. وفي العام 1899 اقتنت المكتبة أغنى وأنفس مجموعاتها من المخطوطات الإسلامية على الإطلاق، وهي مجموعة المستشرق شارلز شيفر (1820 - 1898)، وتتألف من 700 مخطوطة، تتميز بالعديد من النوادر والنفائس، وهو ديبلوماسي فرنسي قضى عدة سنوات في الشرق، اشترى خلالها عدد وافر ونفيس من المخطوطات الإسلامية.

وقد تقلد أمانة قسم المخطوطات الشرقية في المكتبة الفرنسية جملة من أعلام المستشرقين الفرنسيين، مثل المستشرق الشهير سليفستر دي ساسي مؤسس المدرسة الإستشراقية الفرنسية، بل شيخ مستشرقي فرنسا وأوربا، وتقلد هذا المنصب العام 1833، ومعه ازداد رصيد المكتبة من المقتنيات الإسلامية، ثم تعاقب على أمانة القسم ثلة من المستشرقين أمثال فاجدا، والذي وضع أشمل فهرس للمخطوطات الإسلامية في المكتبة، أيضا جوزيف رينو (1795 - 1867) والذي عكف على ترجمة الإشارات في المصادر العربية التي تعنى بالحروب الصليبية، ومقارنتها بنظيرتها الأوروبية، وبالطبع ساعده على ذلك ما تقتنيه المكتبة من نفائس مخطوطة فيما يتصل بموضوعه. والمستشرق بلوشيه (1870 - 1937)، وهو من المستشرقين غزيري الإنتاج في التراث الإسلامي، وهو الذي وضع فهرسا لمجموعة مخطوطات شيفر.

ومع تزايد رصيد المكتبة من المقتنيات، جرت توسعتها عدة مرات، وأكبرها أخيرا عندما أمر الرئيس فرانسوا ميتران بتأسيس مكتبة جديدة تواكب التطور في تصميم المكتبات الوطنية العالمية، ويقع المبنى الجديد للمكتبة بمحاذاة نهر السين، وانتهى تشييده في العام 1996، ثم افتتح في العام التالي. وتقتني المكتبة الفرنسية حاليا من المخطوطات الإسلامية ما يقرب من 12 ألف مخطوطة إسلامية، بالإضافة إلى رصيد هائل من المطبوعات العربية والخرائط واللوحات المصورة، والصور الفوتوغرافية وتشكل هذه المجموعة اليوم أغنى وأهم المجموعات الإسلامية بين البلدان الأوروبية.



قصيدة البردة، الإمام البوصيري

مخطوطات قرآنية

من نوادر مقتنيات مكتبة باريس الوطنية مجموعة تتألف من خمسة آلاف صفحة من مخطوطات قرآنية مختلفة، مؤرخة بالقرون الأولى للهجرة، وغالبيتها مكتوب على الرق، بالخطوط المبكرة مثل الحجازي والكوفي، وتمثل هذه القطع أهمية كبيرة في دراسات علم الباليوغرافيا أو الخطوط، والتطور الذي طرأ على طرائق الكتابة العربية. أما المصاحف الخزائنية والتي كتبت لخزائن السلاطين والأمراء، فأروعها يرجع إلى العصر المملوكي، وتقتني المكتبة عدة أجزاء من ربعات مكتوبة في ثلاثين مجلدا، منها الجزءان السادس عشر والسابع عشر من ربعة مكتوبة بالخط المحقق، كانت موقوفة من الملك الظاهر برقوق على مدرسته بشارع المعز. والجزء التاسع والعشرون من مخطوط قرآني، موقوف من السلطان فرج بن برقوق على الخانقاه والمدرسة التي شيدها في صحراء المماليك. والجزء الخامس عشر من ربعة قرآنية، مكتوبة بخط النسخ، تاريخ فراغ نسخها العام 840هـ وهي وقف من أحد أمراء السلطان الأشرف برسباي. بالإضافة إلى نسخة نفيسة من مخطوط قرآني، مكتوب بخط النسخ الجميل، فرغ من كتابته العام 688هـ على يد الخطاط الشهير ياقوت المستعصمي. ومن المخطوطات القرآنية التي كتبت في المغرب الإسلامي، مخطوط قرآني مكتوب على الرق بالخط الأندلسي، تاريخ الفراغ من نسخه العام 703هـ ومخطوط قرآني بالخط الكوفي مكتوب على الرق، يحمل وقفية باسم أحد سلاطين بني مرين وهو المتوكل فارس بن علي أبو عنان (749 - 759هـ).

مخطوطات فريدة وعتيقة

تقتني المكتبة الفرنسية عددا من المخطوطات تتميز بندرتها وتفردها، من هذه المخطوطات كتاب التمهيد في الرد على الملاحدة للإمام محمد بن الطيب الباقلاني، من كبار علماء الأشاعرة والمتوفى العام 403هـ نسخة نفيسة مكتوبة على الرق، تاريخ نسخها العام 472هـ وبعض المخطوطات تعد الأقدم في العالم مثل كتاب «الأمثال من الكتاب والسنة»، للحكيم الترمذي، الصوفي والفقيه الشهير، وكانت وفاته تقريبا العام 320هـ نسخة نفيسة كتبت في القرن الخامس الهجري، ومصنفه يتناول نماذج من الأمثال التي وردت في القرآن والأحاديث والأخبار، وأمثال الحكماء، بغرض العظة والعبرة، والكتاب ضمن مجموع مخطوط لبعض مؤلفات الترمذي، مكتوب بخط مغربي دقيق، في الصفحة الأولى عنوان نصه «مجموع فيه اثنا عشر كتابا للحكيم الترمذي». ويتألف من كتاب الصلاة ومقاصدها، والحج وأسراره، والجمل اللازم معرفتها، وحقيقة الآدمية ويسمى أيضا كتاب الرياضة في تعلق الأمر بالخلق، وكتاب العقل والهوى، والفروق ومنع الترادف. ومن مخطوطات اللغة النفيسة كتاب «البارع في اللغة» لأبي علي القالي، صاحب المصنفات الشهيرة والأكثر ذيوعا مثل «الأمالي»، ويعد كتابه البارع من أمهات كتب اللغة، وأول المعاجم الأندلسية، وقد صار فيه على نهج الخليل بن أحمد في ترتيب معجمه، بحسب الأساس الصوتي، ونسخة المكتبة الفرنسية مكتوبة بالخط الأندلسي، ويرجع تاريخ نسخها للقرن الرابع الهجري، أي في حياة المؤلف، وكتاب الكنى والأسماء، للحافظ أبي بشر محمد المعروف بالدولابي المتوفى العام 320هـ نسخة نفيسة فرغ من نسخها سنة 381هـ وهي أقدم النسخ التي وصلت إلينا من الكتاب، وهو يقع في عشرين جزءا مرتبة على حروف المعجم، بدءا بالعشرة المبشرين بالجنة ثم باقي الصحابة والتابعين. ومن مجموعة شيفر نسخة من كتاب «الخراج» ليحيى بن آدم القرشي المتوفى العام 203هـ وهي النسخة الخطية الوحيدة التي وصلت إلينا من الكتاب، وتاريخ نسخها العام 489هـ من المخطوطات الفريدة أيضا في المكتبة الفرنسية كتاب «تاريخ ملوك العرب الأولين من بني جرهم وهود» لعبدالملك بن قريب الأصمعي المتوفى العام 217هـ نسخة عتيقة مكتوبة بالخط الكوفي على الرق بخط يعقوب بن السكيت، العالم اللغوي الشهير، وتاريخ نسخها العام 243هـ؛ والنسخة الفريدة من كتاب «كنز التجار في معرفة الأحجار»، لبيلق القبجاقي، من مصنفات علم المعادن والأحجار، وكتب في بدايات العصر المملوكي، ويتضمن



صفحة من كتاب الحشائش

كتابه خصائص المعادن، وأماكن وجودها وأثمانها، ومنافعها، وتاريخ نسخ المخطوط العام 681هـ أي في حياة المؤلف.

مجموعة شيفر

كما ذكرنا مسبقا فإن مجموعة شيفر تعد أنفس المجموعات الخطية في المكتبة الفرنسية، وتتنوع ذخائرها من المخطوطات الفريدة إلى المخطوطات الخزائنية المذهبة والمزينة بالصور، فمن المخطوطات التاريخية عدة نسخ نادرة من كتاب «الكامل في التاريخ» للمؤرخ ابن الأثير الجزري، منها نسخة تاريخ الفراغ من نسخها العام 689هـ وناسخها هو علي بن علي بن أحمد بن حسن بن طباخ؛ بأمر الوزير مخلص الدين يحيى بن علي بن يحيى بن أبي نجم. وقد حظي كتاب الكامل باهتمام وعناية جمهرة من المستشرقين، فتناوبوا على تحقيقه ونشره في طبعات مختلفة؛ ربما لأنه يؤرخ لفترات طويلة من الحروب الصليبية. نسخة ثانية فريدة بخط المؤرخ ابن الفوطي المتوفى العام 723هـ فرغ من نسخها العام 691هـ وتشتمل على حوادث سنوات 349 - 362هـ وقيد الختام من هذه النسخة نصه "آخر الكتاب الموسوم بـ الكامل لابن الأثير في التاريخ.. كتبه المحتاج إلى رحمة ربه عبد الرزاق بن محمد بن أبي المعالي الشيباني المعروف بالفوطي عفا الله عنه لسنة إحدى وتسعين وستمائة بمحروسة مدينة السلام حماها الله مع سائر بلاد الإسلام وحسبنا الله ونعم الوكيل»، وكتاب «تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة» لأبي الريحان البيروني المتوفى العام 440هـ ومصنفه من كتب الرحلات الشهيرة في التراث الإسلامي، وهذه النسخة النفيسة كتبت العام 554هـ عن نسخة بخط المؤلف.

ومن المخطوطات الخزائنية نسخة من قصيدة البردة للإمام البوصيري، نسخها المملوك سودون للملك الظاهر جقمق، ونسخة ثانية كتبت أيضا في العصر

المملوكي وتاريخ نسخها العام 869هـ. ونسخة من تخميس البردة كتبت للسلطان الظاهر خشقدم. ونسخة من ديوان «يوسف وزليخا» للشاعر الفارسي الفردوسي، مكتوبة بالخط النستعليق، مذهبة ومزخرفة. ونسخة من ديوان سلطان حسين بهادر خان، أحد السلاطين التيموريين، والديوان مكتوب باللغة التركية، وكتبها الخطاط الشهير سلطان علي المشهدي، وتاريخ نسخها العام 890هـ. ومن المصنفات الأدبية كتاب «حلية المحاضرة وعنوان المذاكرة وميدان المسامرة» لأبي منصور عبدالملك الثعالبي، تاريخ نسخها العام 583هـ. وكتاب «حماسة ابن الشجري»، وهو جمع ضياء الدين أبي السعادات المعروف بابن الشجري البغدادي، المتوفى العام 542هـ وهي أنفس نسخ الكتاب، وتاريخ فراغ نسخها العام 563هـ عن نسخة بخط المؤلف، ويتألف الكتاب من قصائد ومقطوعات وأبيات اختارها المؤلف على غرار ما ورد في مصنفات الحماسات السابقة.

أما أشهر المخطوطات في مجموعة شيفر فهي النسخة المصورة من «مقامات الحريري»، والتي نالت حظا وافرا من الدراسات، تناولت تحليل منمنماتها وأساليبها الفنية. وقيد الفراغ من نسخ المخطوط نصه «فرغ من نسخها العبد الفقير إلى رحمة ربه وغفرانه وعفوه، يحيى بن محمود بن يحيى الواسطي، بخطه وصوره، آخر نهار يوم السبت، سادس شهر رمضان، سنة أربع وثلاثين وستمائة». ومجموع منمنمات المخطوط يبلغ 99 منمنمة، تمثل مشاهد متنوعة من الحياة اليومية في بغداد، وهي بالطبع من أروع نماذج التصوير الإسلامي على مر العصور. ومن الجدير بالذكر أن ما وصل إلينا من مخطوطات الحريري المصورة عشر مخطوطات، منها ثلاث نسخ بالمكتبة الفرنسية.

ومن كتب الأدعية والتصوف، نسخة من «الأربعين النووية» مع ترجمتها إلى الفارسية، مكتوبة بخط النستعليق وتاريخ نسخها العام 891هـ وناسخها هو زين العابدين بن محمد، والصفحات الافتتاحية مزينة ومذهبة. نسخة ثانية خزائنية من الكتاب تاريخ نسخها العام 911هـ صفحاتها الافتتاحية مذهبة ومزخرفة، كتبها الخطاط الشهير سلطان علي المشهدي، بخط النستعليق. وكتاب «تنبيه الغافلين»، وهي ترجمة فارسية لكتاب الإمام أبو الليث السمرقندي، نسخة نفيسة كتبت العام 662هـ و«مناجات» باللغة الفارسية، للإمام الصوفي أبو إسماعيل الهروي، مؤرخة بالقرن التاسع الهجري، كتبها الخطاط الشهير عماد الحسيني، بخط النسخ الجميل. وكتاب «حلية الأولياء في طبقات الأصفياء»، لأبي نعيم الأصفهاني المتوفى العام 430هـ نسخة نفيسة تاريخ نسخها العام 579هـ وهو من كتب التراجم التي تتضمن جماعة من أعلام المتصوفة وأئمتهم، وبعض أحاديثهم، وترتيب طبقاتهم.

ومن مخطوطات العلوم الدينية، كتاب «غريب القرآن والحديث أو الغريبين»، للعلامة أبو عبيد أحمد بن محمد الهروي، المتوفى العام 401هـ وهو من المصنفات التي تعنى بالألفاظ اللغوية الغامضة المعنى التي تحتاج إلى شرح، وهو أفضل ما صنف في فنه، واتسم بالترتيب البديع الميسر، والدقة في بيان اللفظ وصحة المعنى، وهذه النسخة النفيسة كتبت العام 589هـ. وكتاب «التاريخ الكبير على حروف المعجم» للإمام الحافظ إسماعيل بن إبراهيم الجعفي البخاري، نسخة نفيسة بالخط المغربي تاريخ نسخها العام 415هـ. و«عقود الجمان في تجويد القرآن»، وهي قصيدة نونية لبرهان الدين إبراهيم الجعبري المتوفى العام 732هـ صاحب المؤلفات الغزيرة في علم القراءات، والتي تربو على المائة مصنف من رسائل ومختصرات، وهذه النسخة النفيسة فرغ من نسخها العام 724هـ في حياة المؤلف.

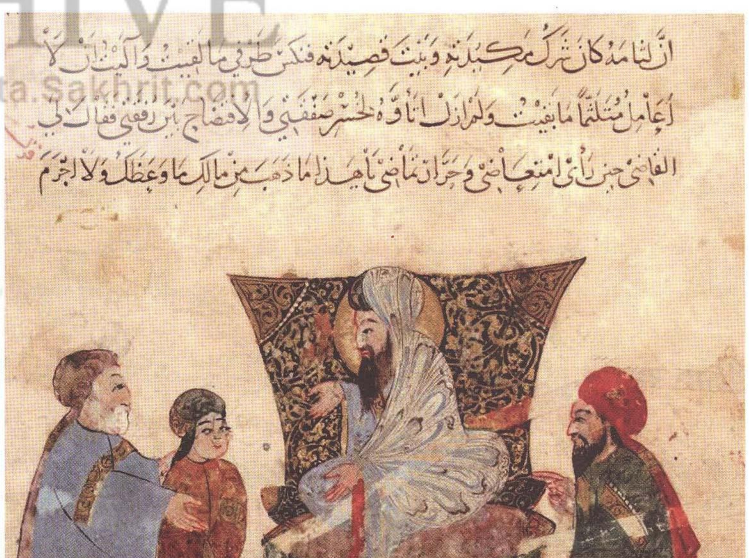
المخطوطات المزينة بالصور

وهي مجموعة غنية ونفيسة بزخارفها وتذهيبها تبلغ 300 مخطوط، بجانب عدد من المرقعات أو الألبومات بالعربية والفارسية، واللوحات الشخصية لأباطرة المغول في الهند، ولعل أنفس المخطوطات المصورة في هذه المجموعة كتاب «جامع التواريخ» للمؤرخ رشيد الدين، ويسرد فيه تاريخ الإمبراطورية المغولية، وقد وصل إلينا من الكتاب ثلاث مخطوطات، وهي نسخ خزائنية تحمل وقف السلطان التيموري شاه رخ، وأروعها هذه النسخة المحفوظة بالمكتبة الفرنسية، وقد حفلت بالعديد من المنمنمات البديعة، تمثل المدرسة التيمورية في التصوير الإسلامي، منها منمنمات تصور جنكيز خان في مناظر متنوعة، فمشهد وهو يعتلي منبر بخارى، ومشهد وهو جالس على عرشه ومن حوله حاشيته، وهو في مجالس طرب ولهو مع زوجته، منظر آخر لهولاكو وهو يحاصر مدينة بغداد.

وبالطبع من الكتب التي نالت عناية من المصورين كتاب «كليلة ودمنة»، الذي نقله ابن المقفع من اللغة البهلوية الهندية إلى العربية، وأوائل مخطوطات الكتاب المصورة النسخة المحفوظة بالمكتبة الفرنسية، وتاريخ نسخها العام 616هـ تمثل مدرسة بغداد أو المدرسة العربية في التصوير الإسلامي، ثم توالى نسخ الكتاب وتصويره في مدارس التصوير المملوكية، والإيلخانية المغولية، والتيمورية. نسخة ثانية مترجمة إلى الفارسية، تاريخ نسخها العام 794هـ ترجمت لخزانة السلطان الجلائري معز الدولة شاه ولد، وتزدان بـ 75 منمنمة.

ومن المخطوطات العلمية نسخة مصورة شهيرة من كتاب «الترياق» لجالينوس. والكتاب رسمت منمنماته في الموصل العام 595هـ وتعكس الأسلوب السلجوقي وذوق الحكام في رسم هذه الصور، سواء في رسوم الأشخاص بالصفحات الافتتاحية، أو في تفاصيل الثياب وملامح الوجوه. وموضوع المخطوط هو جوامع المقالة الأولى من كتاب جالينوس في المعجونات، والتي ذكر فيها معجون الترياق، وتنحصر قيمة المخطوط في منمنماته البديعة، وكتابته بالخط النسخ الجميل الواضح. ويحفل المخطوط بـ اثنتي عشرة منمنمة، وعدة جداول وأشكال للنباتات.

ومن مقتنيات المكتبة النسخة النفيسة من «معراج نامة»، مكتوبة بالتركية الجغتائية، التي كانت شائعة زمن التيموريين، ويتضمن الكتاب قصة المعراج مترجمة عن العربية، ترجمها شاعر صوفي وأديب هو مير حيدر، وتاريخ الفراغ من نسخها العام 840هـ في مدينة هرات، وناسخها هو مالك بخشي. وحفلت



منمنمة من مقامات الحريري



منمنمة من كتاب دليلة ودمنة

تحتفظ المكتبة الفرنسية بعدد وافر من المخطوطات العلمية العربية، خاصة المترجمة من اليونانية

المخطوطة بصور مختلفة ترمز إلى معراج الرسول صلى الله عليه وسلم، وتم رسمها وتذهيبها في بلاط السلطان التيموري شاه رخ، بما عرف عنه من رعاية الفن وأهله، فقد شيد مجمعا فنيا حشد فيه كل فناني الكتاب، من الخطاطين والمصورين والمذهبين. وهذه المخطوطة قد اشتراها الوزير كولبير من إسطنبول العام 1672 بواسطة المستشرق أنطوان جالان صاحب الترجمة الشهيرة لألف ليلة وليلة.

من الموضوعات الأثيرة كذلك لدى المصورين الفرس تصوير كتاب الشاهنامة أو كتاب الملوك، بالمكتبة نسخة مؤرخة العام 847هـ تحفل بسبعة عشر منمنمة مصورة، تمثل مدرسة شيراز في التصوير الإسلامي. أيضا منظومات الشاعر نظامي الكنجوي قد حظيت بعناية من المصورين والخطاطين، وأمر العديد من السلاطين بكتابة النسخ الخزائنية، المذهبة والمزينة بالمنمنمات، والمنظومات الخمس هي: مخزن الأسرار، وخسرو وشيرين، وليلى والمجنون، وهفت بيكر، وإسكندر نامة. وبالمكتبة الفرنسية عدة نسخ من المنظومات، منها نسخة كتبها وذهبها الخطاط عبد القادر الأصفهاني بين السنتين 1619 و1624 تزدان بـ 34 منمنمة مصورة، وتحمل توقيع الرسام حيدر النقاش، تمثل المدرسة الصفوية في التصوير الإسلامي.

المخطوطات العلمية

تحتفظ المكتبة الفرنسية بعدد وافر من المخطوطات العلمية العربية، خاصة المترجمة من اليونانية، فقد حرص المستشرقون على جمع نفائس هذه المؤلفات، ودراستها ومقارنتها بالمصادر اليونانية، وتأتي في طليعتها مؤلفات جالينوس في الطب، والتي قام على ترجمتها حنين بن إسحاق المتوفى العام 260هـ وتحتفظ المكتبة بعدد من مخطوطات جالينوس، منها نسخة عتيقة يرجع تاريخ نسخها إلى العام 614هـ ضمن مجموع يتألف من كتابين، الأول: كتاب جالينوس في الأسطقسات على رأي أبقراط، ترجمه حنين بن إسحاق وشرحه الطبيب أحمد بن محمد الملقب بابن الأشعث المتوفى العام 360هـ الثاني هو كتاب جالينوس في المزاج، وشرح ابن الأشعث أيضا.

ومن مؤلفات الحكيم اليوناني جالينوس أيضا كتاب «العلل والأعراض»، وهو في الأشياء الخارجة عن الطبيعة، جعله جالينوس في ست مقالات متفرقة، ونقله إلى العربية حنين بن إسحاق، نسخة عتيقة، ضمن مجموع تاريخ نسخها العام 232هـ في المجموع أيضا من مؤلفات جالينوس كتابه فرق الطب للمتعلمين.

أما المؤلفات العربية في الطب فتقتني المكتبة مجموع خطي نفيس يتألف من عدة رسائل للطبيب والعالم عبد الملك بن زهر الإشبيلي المتوفى العام 557هـ من أشهر أطباء الأندلس زمن دولة المرابطين والموحدين، وله مكانة جليلة في تاريخ الطب الإسلامي، ومن بين رسائل المجموع كتاب الأغذية والأدوية، رسالة ثانية عبارة عن «تذكرة» كتبها لابنه في علاج الأمراض، رسالة ثالثة بعنوان «التيسير في المداوات والتدبير». وتاريخ الفراغ من نسخ المخطوط العام 561 هجرية.

كما تقتني المكتبة الفرنسية ثلاث نسخ خطية من كتاب الحشائش للطبيب اليوناني ديسقوريدس، وهو خمس مقالات، ثم أضاف إليها مقالتين في الدواب والسموم، ويذكر ابن أبي أصيبعة أن كتاب الحشائش ترجم إلى العربية زمن الخليفة العباسي المتوكل على الله، وترجمه اصطفن بن باسيل، وقرأها وأجازها حنين بن إسحاق. وكتاب الحشائش كان له تأثير جلي على علم الأدوية والعقاقير، واستفاد منه جالينوس وأطنب في مدحه، وأثنى عليه أيضا علماء الإسلام، وتتميز نسخ الكتاب التي وصلت إلينا سواء باليونانية أو المترجمة؛ بأنها تحتوي على العديد من رسوم النباتات التوضيحية للنص، وهي عادة نسخ نادرة ونفيسة، كانت من مقتنيات السلاطين والأمراء، النسخة الأولى في المكتبة عنوانها «كتاب ديسقوريدس» في علاج الطب، تفسير اصطفن، وإصلاح حنين بن إسحاق، وتحمل المخطوطة العديد من التعليقات والحواشي، وتاريخ فراغ نسخها العام 616هـ على يد الناسخ عبد الملك بن أبي الفتح، بإشراف أبي العباس النباتي الأندلسي المشهور بابن الرومية. المخطوط الثاني وهو الأشهر بين النسخ، يتألف من بعض أقسام الكتاب، وتتضمن هذه النسخة الكثير من صور النباتات، وكتبت خلال القرن السادس الهجري، وهي من مقتنيات الوزير كولبير، نسخة ثالثة تضم أيضا قسما من الكتاب، ويرجع تاريخ نسخها إلى القرن السادس الهجري، كتبها ناسخ طبيب يدعى بهنام بن موسى بن يوسف المسيحي.

ومن مؤلفات علم الفلك والنجوم نسخة نادرة من كتاب «المدخل الكبير في أحكام النجوم»، لأبي معشر الفلكي المتوفى العام 272هـ من أشهر علماء الفلك في العصر العباسي، وله عدة مصنفات في علم النجوم والأفلاك والأزياج، وكتابه المدخل هو الأشهر والأهم من بين مصنفاته، وكان له تأثير واسع في المؤلفات الأوروبية في هذا الفن، وهذه النسخة النفيسة تاريخ نسخها العام 325هـ ومن المخطوطات النفيسة في علم الفلك خلال العصر المملوكي، كتاب جدول فضل الدائر وأعمال الليل والنهار من حساب الشيخ شمس الدين محمد بن محمد بن محمد الخليلي المؤذن بالجامع الأموي، ويليه جدول تعرف منه انحراف القبلة، وجدول آفاقي يعمل به في سائر البلاد، والمخطوط كتب لخزانة الأمير الكبير المخدومي سيف الدين قرابغا العلائي أمير حاجب بالشام. ومن العصر نفسه مجموع مخطوط يتألف من عدة رسائل الأولى: النجوم الزاهرات في العلم بالربع المقنطرات، لأبي الفضائل عبدالعزيز الوفائي، الثانية: نزهة النظر في العمل بالشمس والقمر، للمؤلف نفسه. الثالثة: غنية الفهم والطريق في حل التقويم، لأبي العباس شهاب الدين أحمد بن المجدي، والمخطوط تاريخ الفراغ من نسخه العام 887هـ

كتاب يؤرخ للأغنيات الدينية والوطنية بين الثلاثينيات والسبعينيات

هكذا غنى المصريون

هذا الكتاب بالقطع ليس في شهرة «الأغاني» لأبي الفرج الأصفهاني الصادر في القرن العاشر الميلادي الذي يؤرخ في زمن الدولة العباسية لفنون الغناء والموسيقى عند العرب. لكنه قد يكون الكتاب الأهم والأشمل والأوجز عن الغناء في مصر بعد كتاب الناقد الراحل كمال النجمي «الغناء المصري» الصادر عن دار المعارف المصرية عام 1966.. أي منذ نحو نصف القرن. ومن قبله كتاب قسطندي رزق «الموسيقى الشرقية والغناء العربي» الذي صدر من مطبعة الفجالة بالقاهرة عام 1936.

وكتابنا الصادر حديثا من الهيئة العامة للكتاب تحت عنوان: «هكذا غنى المصريون» للمؤلف الدكتور نبيل حنفي محمود يتناول تاريخ الأغاني المصرية في المناسبات الدينية والسياسية خاصة بين الثلاثينيات والسبعينيات من القرن العشرين، وإن كان أيضا قد خصص فصلا معتبرا لأغاني الأفراح والزفاف. كما انه سعى للعودة بتاريخ الأغاني المصرية في كل الأغراض التي تناولها بالرصد والتوثيق والبحث الى ما قبل عقد الثلاثينيات. وأحيانا الى قرون خلت قبل اختراع الاسطوانات والفونوجراف في عام 1877. وهذا استنادا إلى مراجع تراثية لأمهات كتب التاريخ مثل «بدائع الزهور في وقائع الدهور» لإبن إياس و«النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة» لابن تغري بردي. لكن مادة الكتاب الرئيسية ومساحة اهتمامه الزمنية تعود بالأساس إلى ما وصفه بالعصر الذهبي للغناء المصري في السنوات الخمسين بين عقدي الثلاثينيات والسبعينيات. وقد استند في الكتابة عن أغنيات هذه السنوات على مجموعة من الصحف والمجلات التي تؤرخ لانتاج الإذاعة الرسمية المصرية الحكومية التي انطلق بثها عام 1934، وبعد نحو 12 عاما من نشاط الإذاعات الخاصة. كما لا يخلو الكتاب من اعتماد على ما جرى كتابته وتوثيقه بشأن اغنيات الأفلام العربية في السينما المصرية، وحيث عرفت الأفلام الغنائية انتعاشا وانتشارا ووفرة في الانتاج في عقد الأربعينيات.



كارم يحيى
صحافي - مصر

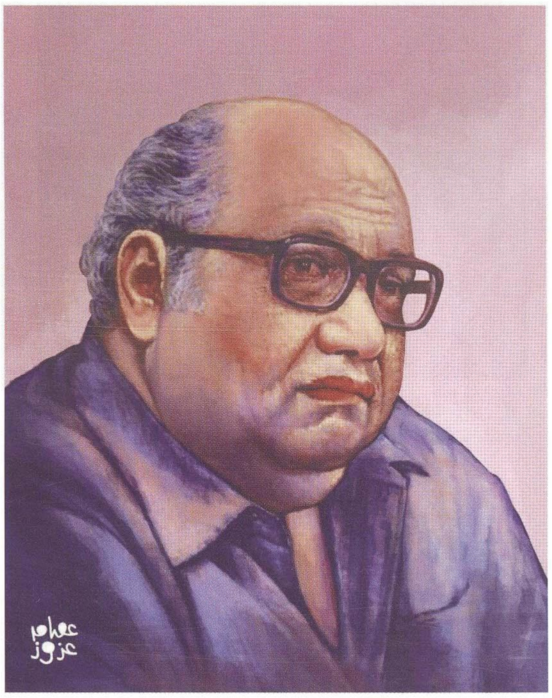
وقد عني مؤلف الكتاب بالبحث والتوثيق في ثالوث الأغنيات (المؤلف والملحن والمؤدي المغني). هذا فضلا على اثبات تاريخ انتاج العمل الغنائي وأول مرة أذيع فيها عبر الراديو او تم عرضه على شاشات السينما. وأيضا بحث وأثبت المذاهب والمقامات الموسيقية للأغاني التي أرخ لها. واللافت أيضا ان المؤلف انهى كتابه بملحق يتضمن نصوصا كاملة لاثنتين وأربعين اغنية تتوزع على فصول الكتاب المتعددة.

أغانٍ دينية ودنيوية

يقسم المؤلف الأغاني المرتبطة بالمناسبات في حياة المصريين إبتداء إلى قسمين كبيرين: الديني.. والدنيوي. وفي سياق القسم الأول حدد مجموعة أغراض غنائية بدأها بالمولد النبوي الشريف. وفي هذا السياق سعى للتأريخ للمدائح النبوية. وباعتبار ان الإنشاد الديني احتفالا بالمولد النبوي وموالد الصالحين من آل البيت والأولياء كان بمنزلة مدرسة للغناء تخرجت فيها عشرات الأسماء اللامعة من الشيوخ المنشدين والمطربين المداحين. وهنا عاد مؤلفنا الى كتاب «سفينة شهاب» لمحمد بن اسماعيل الصادر عام 1834. ومع عصر الاسطوانة والفونوغراف احتفظت الذاكرة بأصوات شيوخ مداحين كإبراهيم الفران وإسماعيل سكر ودرويش الحريري وعلي محمود وغيرهم. وقد عاد الكتاب في توثيقه الى قسم الاسطوانات بدار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة ليؤرخ لجانب من المدائح النبوية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين.

لكن إنتاج المدائح هذه انتظر الإذاعة الحكومية ليبلغ ذروة غير مسبوقة في رأي مؤلف الكتاب. وفي اليوم التالي لانطلاق الإرسال الرسمي جرى بث وصلتين من المدائح النبوية للشيخ علي محمود، استغرق كل منها اربعين دقيقة. وفي عام 1944 غنت المطربة شافية أحمد قصيدة «ميلاد الرسول» للشاعر مصطفى عبدالرحمن ومن تلحين أحمد صدقي. غير أن اشهر المدائح التي تحتفظ بها ذاكرة الإذاعة المصرية هي ثلاث أغاني لأم كلثوم. وهي جميعا من نظم أمير الشعراء أحمد شوقي، ولحنها جميعا الموسيقار رياض السنباطي. وهي على التوالي وفي عقد الأربعينيات وتحديدا من 1946 إلى 1949: «سلوا قلبي» من مقام «الراست» و«نهج البردة» من مقام «هزام» و«ولد الهدى» من مقام «الراست». والطريف ان الأغنية الأولى أذيعت بمناسبة زيارة العاهل السعودي الملك عبدالعزيز بن سعود لمصر وكتحية له.

ويقول المؤلف إن ما ترنم به الشيخ علي محمود وأغنيات المدائح الثلاث السابقة لأم كلثوم فتحت الباب واسعا أمام هذا اللون من الغناء لجمهور واسع وصلت اليه الإذاعة المصرية. وتاليا



صلاح جاهين

شدت أم كلثوم بأكبر عدد من أغنيات الربيع في الأربعينيات والخمسينيات

48 نشيداً وأغنية وطنية في الأسبوع الأول للعدوان الثلاثي عام 1956

8 أغنيات تحمل اسم بورسعيد تحية لصمود المدينة المقاومة

118 أغنية رمضانية بثتها الإذاعة بين عامي 1938 و1960



الموسيقار علي إسماعيل

انتقل المداحون من قالب القصيدة والموشح إلى الطقطوقة والبرنامج الغنائي الإذاعي. كما يتوقف عند عامي 1953 و1954 حيث رصد ارتفاعا لافتا في انتاج الإذاعة للمدائح النبوية بأصوات شيوخ أو مغنين غير أزهريين. وفي سياق هذا الزمن تشتهر ومازالت اغنية «لأجل النبي» للفنان محمد الكحلاوي. وقد وضع هذا المطرب الحانها بنفسه، فيما كتب كلماتها محمد كمال العربي. ومن هذين العامين أيضا مازالت تتردد أغنية المطرب محمد قنديل «ألفين صلاة على النبي» من تأليف إمام الصفطاوي وتلحين عبدالعظيم عبدالحق. كما تقدم أغنية «حبيبي يا رسول الله» في سياق هذين العامين أيضا صورة عن الحالة الجيدة التي كان عليها صوت المطرب إبراهيم حمودة في نهاية مشواره الفني. والأغنية من تأليف عبداللطيف البسيوني وتلحين محمد عمر.

وإلى عام 1953 تعود الأغنية الخالدة «يا رايحين للنبي الغالي» للمطربة ليلى مراد. وقد غنتها في فيلم «بنت الأكابر»، والذي عرض للمرة الأولى في التاسع من فبراير من هذا العام. والأغنية من تأليف أبوالسعود الإبياري وتلحين رياض السنباطي. ويرى المؤلف ان السينما المصرية قد توقفت طوال بقية الخمسينيات وطوال الستينيات عن تقديم أغنيات في مديح النبي عليه الصلاة والسلام، وإلى أن جاء صيف عام 1972 حين قدم فيلم «الشيماء» قصائد باللغة الفصحى في هذا الغرض للشاعر عبدالفتاح مصطفى تغنت بها المطربة سعاد محمد من الحان بليغ حمدي ومحمد الموجي وعبدالعظيم محمد. ويعتبر المؤلف ان هذا الفيلم هو الأهم في تاريخ السينما المصرية الذي احتوى أغاني المدائح النبوية. ولم ينس الكتاب ان ينوه إلى مقدمة المسلسل التليفزيوني «محمد رسول الله» الذي تم انتاجه عام 1978. وهي مقدمة بصوت المطربة ياسمين الخيام. ونظم كلمات أغنيتها الشاعر عبدالفتاح مصطفى ومن تلحين جمال سلامة.

رمضان جانا

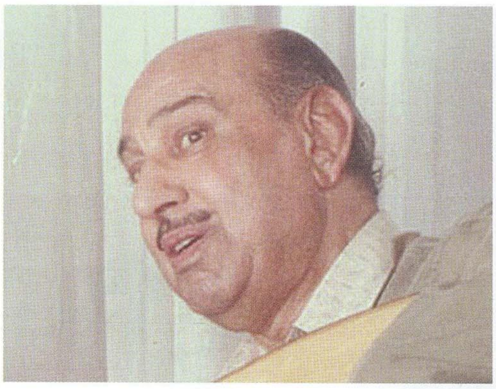
ويرصد الكتاب 118 أغنية رمضانية بثتها الإذاعة المصرية بين عامي 1938 و1960 وفي قوالب موسيقية متعددة. لكن المؤلف يسجل ملاحظة مفادها ان أسماء كبرى كأم كلثوم ومحمد عبدالوهاب وعبدالحليم حافظ أحجمت لأسباب مجهولة عن تقديم الأغنية الرمضانية. كما لاحظ ان الأغاني الرمضانية تمردت على القوالب المعروفة للإنشاد الديني حتى مطلع القرن العشرين، واتخذت لها انماط الطقطوقة والمونولوج والموال والديالوج والبرنامج الإذاعي. ومن أشهر الأغاني الرمضانية التي خلدت الى أيامنا اغنية «رمضان جانا» من غناء محمد عبدالمطلب وتأليف حسين طنطاوي وتلحين محمود الشريف. وهي من مقام «جهاركاه».

وثق الكتاب ان أول مرة اذيعت فيها هذه الأغنية مساء يوم 2 سبتمبر 1943. أي انها عاشت الى الآن اكثر من 72 عاما. ومن الطقطوقات الشهيرة التي ما زالت من مظاهر الشهر الفضيل «وحوي يا وحوي» وكتبها الشاعر حلمي المانسترلي ولحنها وغناها أحمد الشريف مع المطربة سميرة وصفي. وتعود إذاعتها لأول مرة الى عام 1939. لكن التسجيل الذي نستمع اليه الآن هو للمطرب أحمد عبدالقادر. ولا يمكننا ان نتحدث عن اغنيات رمضان من دون أن نأتي على ذكر اغنية بيرم التونسي «بشراك يا صايم». وقد لحنها وغناها محمد فوزي عام 1956 وهي بمنزلة طقطوقة.

وعندما يأتي المؤلف إلى أغنيات الحج يربطها بشركات بنك مصر لطلعت حرب وتحديدا سفنها التي كانت تنقل الحجيج المصريين بين السويس وجدة في عقد الثلاثينيات. وعلى سبيل المثال فان انشودة «ذهاب الحجاج» للمطربة نجاة علي أتت على ذكر اسمي السفينتين «زمزم» و«كوثر». ولعل اشهر أغنيات الحجاج التي عاشت إلى أيامنا مقاومة الزمن أغنية «محمل الحجاج» التي غناها ولحنها فريد الأطرش أولا في نوفمبر 1938. وهي بالأصل من كلمات بديع خيري. ولكنها ارتبطت أكثر بصوت شقيقته اسمهان. وقد غنتها في العام التالي مباشرة تحت عنوان: «عليك صلاة الله وسلامه» في استلهام لشطرها الأول. علما بأن التسجيل بصوت الأطرش تعرض للضياع والفقد، فبقيت خالدة بصوت اسمهان إلى الآن. وربما لا ينافس هذا الأغنية شهرة في غرض الحج سوى أغنية «يا مسعد الحجاج» من غناء المطرب كارم محمود وتأليف أحمد فؤاد شعبان وتلحين علي فراج. وقد اذيعت للمرة الأولى في 31 أكتوبر 1944. لكن يبدو أنه لا شيء يعدل في شهرته أغنية ام كلثوم «إلى عرفات الله يا خير زائر» التي تغنت بها عام 1951 من كلمات أحمد شوقي ولحنها رياض السنباطي. وفي السينما المصرية قدمت المطربة ليلى مراد بدورها أشهر اغاني الحج في الأفلام العربية. وهي «يا رايحين للنبي الغالي» في فيلم «بنت الأكابر» 1953. وهي من كلمات أبو السعود الإبياري وتلحين رياض السنباطي من مقام «كرد».

الربيع وأفراح الزفاف

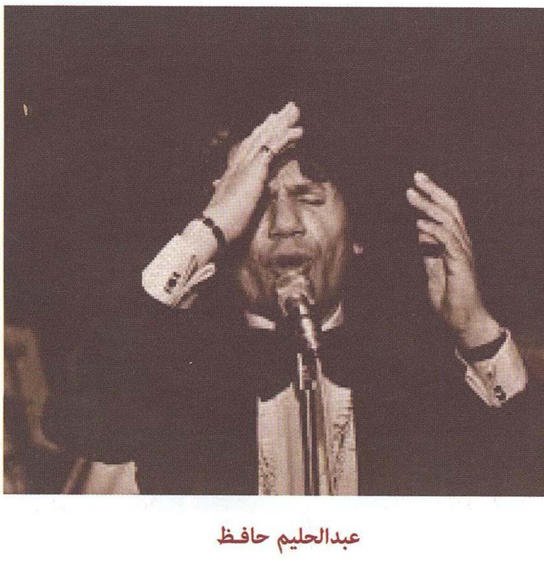
ويقول المؤلف إن ام كلثوم وعبدالوهاب وفريد الاطرش اهتموا بتقديم أغنيات عن الربيع، وإن كانت سيدة الغناء العربي قد قدمت العدد الأكبر في عقدي الأربعينيات والخمسينيات. ومن أشهر اغانيها في هذا السياق «أوان الورد» التي أذيعت للمرة الأولى عام 1945. هذا إلى جانب أغنيات «حيوا الربيع» و«الورد جميل» و«غنى الربيع». والأخيرة في قالب المونولوج من مقام «الراست»



الموسيقار كمال الطويل

8 في المائة من أغاني حرب أكتوبر 1973 خالطتها مشاعر دينية

من تلحين الموسيقار رياض السنباطي. ومن غير شك ان اغنية فريد الأطرش «آدي الربيع عاد من تاني» كلمات مأمون الشناوي مازالت من أشهر أغاني الربيع. وقد غناها للمرة الأولى في الإذاعة المصرية يوم 15 يناير 1950. وفسر المؤلف نجاح هذه الأغنية بلحنها المميز الذي يبدأ بمقام «الكرد» وينتقل بسلاسة الى ايقاع «الفالس الدارج». ويلاحظ ان مقام هذه الاغنية يتغير بين مقطع وآخر. كما لا تخلو من مقامي «البياتي» و«المصمودي». ويؤكد ما ذهب إليه دارسو الموسيقي بان هذا اللحن تكمن عبقريته في مزج الفالس بإيقاعات شرقية عدة.



عبدالحليم حافظ

وبالنسبة لأغاني الأفراح والأعراس يؤرخ الكتاب لطقطوقة «يا عشاق النبي صلوا على جماله» تلحين سيد درويش. وقد غناها سيد مصطفى في مسرحية شهرزاد عام 1922. وتعد من من اشهر اغنيات هذا الغرض قبل ظهور الإذاعة الرسمية. وهذا الى جانب اغنية المطربة منيرة المهدية «جوزوهاله مالها إلا له» عام 1927. وهنا يؤرخ لأغاني الأفراح والأعراس قبل الإذاعة مستندا إلى كتاب مجهول المؤلف صدر في العقد الثاني من القرن العشرين باسم «طقاطيق الست توحيدة». وقد ضم نحو أربعمائة طقطوقة. واعتبر المؤلف ان 13 منها عاشت مقاومة الزمن. ولقد رصد الكتاب نحو ثلاثين أغنية أفراح انتجتها الإذاعة المصرية بين عامي 1949 و1958. وبلغ هذا اللون من الأغنيات أوجه عام 1957 بتسع أغاني. وقد اقترن هذا الفوران في أغاني الافراح بأسماء مطربين ككارم محمود ومحمد عبدالمطلب وأحلام وفاطمة علي. كما رصد الكتاب هذا اللون في تراث السينما الغنائية المصرية. لكنه انتهى إلى تراجع أغنيات الأفراح بعد هزيمة يونيو 1967. وقال: ان التليفزيون الذي بدأ بثه في مصر مطلع الستينيات لم يضف جديدا إلى أغنيات الأفراح هذه إلا بعد ظهور صوت المطربتين الشعبيتين عايدة الشاعر وفاطمة عيد في السبعينيات. وفي نهاية هذا الجزء يحدد المؤلف سبع أغنيات للأفراح قاومت الزمن واستمرت شائعة إلى الآن في المجتمع المصري وبين العرب. وتتقدمها اغنيه «اتمخطري يا حلوه يا زينه». كما لاحظ غلبة مقام «النهاوند» على تلحين هذه الأغنيات.

أغنيات وطنية خالدة

ويؤرخ المؤلف لأغنيات الحروب والمعارك. تلك التي تستوعب جانبا مهما من تراث الأغاني الوطنية في مصر. وبعد أن يشير إلى ان ثورة 1919 واكبها مولد جنس جديد من الأغنية الوطنية مع تألق الموسيقار سيد درويش ونقلته المهمة في تطوير الموسيقى الشرقية يعرب المؤلف عن دهشته لكم الأغنيات الوطنية من خلال الإذاعة المصرية التي شهدتها سنوات الحرب العالمية الثانية. علما بأن مصر لم تكن طرفا في هذه الحرب. وفي هذا السياق قدمت بديعة مصابني اسكتش «نداء الوطن» من تأليف أبو السعود الإبياري والحان عزت الجاهلي. وقدر المؤلف الأناشيد الجديدة في العام الأول من الحرب بستة وثلاثين نشيدا. كما لا حظ ان أم كلثوم ظلت بعيدة عن هذا المهرجان. وبالمقابل قدم عبدالوهاب في عام 1940 «نشيد الجهاد» و«نشيد مصر الحربي». ولاحظ دور وزارة الدفاع الوطني في اطلاق

مسابقة مع الاذاعة لتأليف الأغنيات الوطنية والخاصة بالحرب والتي تمتدح قيم الجندية. بل قدمت الإذاعة أيضا مونولوجات فكاهية في هذا الغرض مثل «صعيدي مغرم بالجهادية» تأليف وغناء حسين ابراهيم وتلحين حسين الجاهلي في يناير 1940. وكذا مونولوج «يا حلاوتك في البدلة الميري» من غناء ثريا حلمي وتأليف وتلحين محمد مصطفى.

ولقد انتظرت الأغنية الوطنية العدوان الثلاثي عام 1956 لتبلغ ذروة غير مسبوقة كما وكيفا في رأي مؤلف الكتاب. ويقول انه فور شن العدوان في 29 أكتوبر وفي أقل من اسبوع واحد بث الإذاعة المصرية 48 نشيدا وأغنية جديدة في هذا الغرض. وكان أولها نشيد «الى المعركة» للشاعر محمد علي أحمد وغناء المطرب ابراهيم حمودة من تلحين محمد الموجي. وقال المؤلف: ان المطرب الوحيد الذي تخلف عن الغناء في هذا السياق الكبير هو المطرب الصاعد عبدالحليم حافظ، حيث كان موجودا حين بدأ العدوان في دولة الكويت.

وقسم المؤلف أغنيات عدوان 1956 إلى ثلاثة أقسام:

الأول: حماسية وتدعو للمقاومة ولعل من أشهرها «دع سمائي» التي كتبها الشاعر والسياسي اليساري الشهير كمال عبدالحليم ولحنها علي إسماعيل وغنتها فايدة كامل. وتتميز بمقدمة تدوي فيها الآلات النحاسية على ايقاع مارش عسكري، ثم تمضي في لحن من مقام «الماجير». كما شدت أم كلثوم بأغنية «والله زمان يا سلاحي» من تأليف صلاح جاهين وتلحين كمال الطويل. ولا يمكن إلا أن نذكر أغنية «الله أكبر» تلحين وغناء محمود الشريف وكلمات عبدالله شمس الدين. والتقطت أذن صلاح جاهين شعار ونداء «حنحارب» في صحن الجامع الأزهر مع صلوات يوم الجمعة فألف اغنيته بهذا العنوان. ومطلعها: «حنحارب.. حنحارب.. كل الناس حتحارب.. مش خايفين من الجايين.. بالملايين ح نحارب». وحمل الكلمات الى سيد مكاوي فلحنها على الفور وغنتها المجموعة.

الثاني: هو عن بورسعيد المدينة المقاومة، ورصد المؤلف هنا ثماني أغنيات تحمل اسم هذه المدينة التي خلدها الصمود في وجه العدوان. وضمن هذه الأغاني كان لفريد الأطرش نصيب بأغنيه تحمل اسم المدينة مطلعها: «بورسعيد بورسعيد.. قبلة الشعب المجيد». وقد صور المخرج أحمد بدرخان هذه الأغنية لاحقا في فيلم سينمائي. ولعل أشهر اغنية عن المدينة تلك التي ألفها اسماعيل الحبروك ولحنها محمد الموجي وتغنت بها المطربة شادية في ديسمبر 1956 وتقول:



ليلى مراد

ليلى مراد قدمت أشهر أغاني الأفلام عن الحج برائعتها «يا رايحين للنبي الغالي» عام 1953

أمانة عليك امانة
يامسافر بورسعيد
أمانه عليك أمانة
لتبوس لي كل ايد

حاربت في بورسعيد

الثالث: الأغنيات التي تتغني بالنصر بعد بدء انسحاب المعتدين في 3 ديسمبر 1956. وفي هذا السياق كان عبدالحليم قد تمكن من العودة فغنى في الإذاعة يوم 18 يناير 1957 أغنية «الله يا بلادنا الله»، ومن برنامج «صوت العرب» ليسمعها الوطن العربي من المحيط إلى الخليج. وهي من تأليف مأمون الشناوي والحان كمال الطويل. لكن مؤلف الكتاب اعتبر أن أجمل أغنيات تلك الفترة تلك التي غنتها المطربة أحلام من البرنامج العام بإذاعة القاهرة يوم 28 يناير 1957 من كلمات صلاح جاهين وألحان محمود الشريف ويقول مطلعها:

ياحمام البر سقف.. طير وهفهف.. حوم ورفرف .. وعلى كتف الحر وقف.. وألقط الغلة .

وقد لاحظ مؤلف الكتاب ان مرحلة 1956 أعلت من قيمة الغناء الجماعي عند المصريين. كما قدمت جيلا جديدا من أهل الغناء صهرته الأحداث العامة. وانتقل المؤلف على الفور الى



عبدالوهاب

مرحلة حرب اكتوبر 1973 دون ان يتوقف عند الأغنيات الوطنية في الستينيات ومع هزيمة 1967. وهو ما نراه بخسا من أهمية مرحلة مهمة في تاريخ الغناء الوطني المصري. واللافت أيضا أن منهجية الكتاب التي تعتمد على أرشيفات الإذاعة الرسمية والسينما في مصر قد أدت إلى تجاهل تراث غنائي مهم في الأغنية السياسية المعارضة في نهاية الستينيات وطوال السبعينيات. وتتقدمه بالطبع أغاني الشيخ أمام.

ولقد وصف المؤلف أغاني حرب 1973 بانها «العرس الأخير للأغنية الوطنية المصرية». ولفت الانتباه إلى انه تصادف ان سنوات ما بعد هذه الحرب شهدت رحيل واختفاء كبار أهل الغناء من مطربين وملحنين ومؤلفي أغاني. ورصد المؤلف عدد الأغنيات الوطنية التي قدمتها الإذاعة المصرية بين 6 أكتوبر وأول نوفمبر 1973 في نحو 34 اغنية. ولا يمكن ان ننسى منها أغنيات من قبيل «عبرنا الهزيمة» لشادية من كلمات عبدالرحيم منصور والحان كمال الطويل. وأغنيات عبدالحليم حافظ العديدة مثل «خلي السلاح صاحي» كلمات أحمد شفيق كامل وتلحين كمال الطويل أيضا. ولعل من أشهر أغنيات 1973 أيضا «أم البطل» لشريفة فاضل. وهي من كلمات نبيلة قنديل والحان علي إسماعيل.

لكن الملاحظة الأبرز في الكتاب حول أغنيات حرب 1973 أن العديد من منها عكست نمو المشاعر الدينية مقارنة بما كانت عليه الحال مع أغنيات 1956. وهو أمر يمكن قراءته على ضوء ما عرفته مصر لاحقا من مظاهر التدين ولو الشكلي. وفي هذا السياق يمكن ان نتذكر اغاني ك «باسم الله.. الله اكبر.. باسم الله.. أذن وكبر باسم الله». وهي أول اغنيه تم بثها من الإذاعة بعد اندلاع الحرب، ومن كلمات عبدالرحيم منصور والحان بليغ حمدي. وكذا اغنية «سمينا وعدينا». وهي من كلمات علية الجعار وتلحين عبدالعظيم محمد وغناء شهرزاد. وقد ذهب مؤلف كتاب «هكذا غنى المصريون» إلى ان الأغنيات التي تحمل طابعا دينيا إيمانيا تقدر نسبتها بنحو 18 في المائة من إجمالي الأغاني التي انتجتها الإذاعة في هذه المناسبة.

سقوطٌ حر

في سقوط حر للذائقة الأدبية والفنية لدى الكثيرين من متتبعي الفن والأدب، يتوارد في ذهني سؤال ما، وأنا أرى من يلقي باللائمة على الجمهور من ناحية، أو على الفنان والأديب ذاته من جهة أخرى، من المسئول عن هذا السقوط الحر!؟

يصفق الكثيرون لأولئك الفنانين الذين يتبنون الحدث اللحظي والذي يجاري حالة ما أو مرحلة ينتهي ما أعد لها بانتهائها وتكون غالبا للاستئناس! هنا صفق الجمهور، وأدى الشاعر أو الفنان ليصفقوا له! فوقع الطرفان في الخطأ، وأصبح الفن ضحية قلة المسئولية منهما!

وحين أصل لكلمة "مسئولية" ربما أضع يدي على سبب هذا السقوط الحر، في زمن المجاملات وندرة الماء العذب في قرائح المبدعين، يجدر بالمتلقي الحقيقي أن يحجم عن زخرفة الركيك وما يستأنس به على حساب الفن الحقيقي، فلا مانع من الاستماع لأولئك ولكن ليس بتهميش من أهم أحق بالضوء والحياة.

يجب ألا يحتضر الفن الحقيقي على المقاعد الفارغة، فتلك المسارح التي تضج بالتصفيق لفنان ساخر لا يملك من القول إلا نظما محكيا يقال في الحياة العامة كل يوم هي ذاتها التي تظل فارغة أحيانا حين يحضر الفن الحقيقي، تحتاج قلوبنا الظمأى لقريحة عذبة، تترنم بها ليعود لها النبض، ولتشرق الحياة في سماء الفن مرة أخرى، فنحن أول من يلام، حين يفيض الماء العذب والموسيقى الهادئة على المقاعد الفارغة، وأن تضج القاعات بالتصفيق لنشاز يعاكس نغمات الطبيعة، هي مسئوليتنا نحن، لنرفع راية الفن الحقيقي والأدب الحقيقي.



عبد الله العنزي

شاعر وأديب

- مهندس نظم وأمن المعلومات والشبكات
- صدر له ديوان مرافئ العمر 2014
- حصل على العديد من الجوائز الأدبية والشعرية
- شارك في الدورة الثانية لبرنامج أمير الشعراء في أبو ظبي

رسم وقصيدة

قصيدة: عبدالله الخاطر *

لوحة: مكسيم فايستوف **

دوَّتِنا الشّتْوِيَّة

عَلى جَمْرِ دَوَّتنا الشّتْوِيّة
أُحِبُكِ يا حُلُمَ الطّيبينْ
بنكْهَةِ أُمّي
برَائحَةِ الأَوّلينْ
بِخنَّةِ ثَوْبٍ،
تَبَخَّرْ مِنْ تعَبِ الحَالمينْ
بِطَعْمِ إسْتِكَانَةِ شَايٍ تَخدَّرْ
عَلى صَوْتِ أُمّي
بِطيبٍ تَهَيّلَ بِاللّينْ

عَلى جَمْرِ دُوّتِنَا الشّتويَّة
أُحِبُكِ يا بَلدِي.. يا كويت
بِأَنْفَاسِ أَحْلامِ أَطْفَالنا
بِمَذاقٍ يَذُوبُ عَلى كل دِين
بلَمَّةِ أَطْيافِنا
بالبَداوةِ لَمَّا تَشُدُّ الحنِينْ
بِالفَضاءِ الفَسِيحِ،
مُوسعِينْ
بِأَهْلِ البِحَارِ عَلى لُقْمَةٍ قَانِعِينْ

بِصُحْبَةِ شِيعَتِنَا الهَيِّنِينْ
بِالسَّمَاحَةِ في دِينِنَا
لا نَدينْ
أُحِبُ الكويت
كَما كَان أَهْلُ الكويت لَيِّنِينْ
نُسَانِدُ أَبْعَاضَنَا ونُعِينْ
بِحُبِّ الكويت
أُحِبُّ الكويت



* شاعر - الكويت.

** فنان - روسيا.